



♦♦ إصدارات مؤبوة الدولة الأردنية 2021 ♦♦

د. مها العتوم

أمجيد ناصر  
وقصيدة النثر



**أمجد ناصر وقصيدة النثر**

• أمجد ناصر وقصيدة النثر

• دراسات

• الأستاذة الدكتورة: مها محمود ابراهيم العتوم

• الناشر: وزارة الثقافة

عمان - الأردن

شارع وصفي التل

ص . ب 6140 - عمّان

تلفون : 5699054/5696218

فاكس : 5696598

بريد إلكتروني: info@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة  
المكتبة الوطنية  
2021/10/6055

811.9

عتوم ، مهى محمود ابراهيم

أمجد ناصر وقصيدة النثر/ مهى محمود ابراهيم عتوم. - عمان: وزارة الثقافة، 2021.

(118 ص)

ر.أ. 2021/10/6055

الواصفات: / الشعر النثري // النقد الأدبي // الدراسات الأدبية // الشعراء العرب //  
الأدب العربي /

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية  
أو أي جهة حكومية أخرى

• الإخراج الفني: نسرين العجوة.

رقم الردمك (4- 735 - 94 - 9957 - 978)

• جميع الحقوق محفوظة للناشر: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق  
استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted  
in any form or by any means without the prior written permission of the publisher.

دراسات

## أمجد ناصر وقصيدة النثر

الأستاذة الدكتورة:  
مها العتوم

2021



## المحتوى

7	..... الإهداء
9	..... المقدمة
11	..... قصيدة النثر العربية: الحدود والتحوّلات
19	..... مفهوم قصيدة النثر عند أمجد ناصر
25	..... تحولات قصيدة النثر عند أمجد ناصر
27	..... المرحلة الأولى: بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر
54	..... المرحلة الثانية: الخروج من بيروت ونضج الأسئلة
83	..... المرحلة الثالثة: القصيدة/ الكتلة وانفتاح قصيدة النثر على النثر
107	..... ما يشبه الخاتمة
111	..... المصادر والمراجع
115	..... سيرة ذاتية



## الإهداء

إلى زياد.

إلى أئفافي الثلاث:

ورد، ومجد، وطارق.





## المقدمة

يدور هذا الكتاب حول تجربة أمجد ناصر في كتابة الشعر، وتحولاتها، وتطورها من شكل قصيدة التفعيلة التي بدأ بها تجربته الشعرية، ثم استقرارها في شكل قصيدة النثر، وهو الشكل الذي شهد بدوره تحولات وتغيرات وصولاً إلى الشكل النهائي في دواوينه الأخيرة. وكان أمجد ناصر قد بدأ بكتابة قصيدة التفعيلة الأقرب إلى روح قصيدة النثر، من حيث الشكل واختيار الأوزان العروضية الخفيفة القريبة إلى النثر، ومروراً بالمواضيع المفتوحة على الحياة والتفاصيل، والاقتراب من لغة الشارع في بساطتها والعناية باليومي وبالهامشي والمهمل، وصولاً إلى التكتيف والتخلص من الكلام الزائد والمعنى الفائض عن حاجة الشعر، ولذلك كان تحوله إلى قصيدة النثر سهلاً وسلساً، واختياراً محكماً ومبنيًا على معرفة بالشعر الموزون وإمكاناته، واستفاد منها في كتابة قصيدة النثر، وكان استقراره في شكل قصيدة النثر ينطوي على الكثير من التمرين المستمر على التطوير والتغيير، فلم يركن إلى الكتابة بشكل واحد، بل قدم في كل ديوان من دواوينه إضافة جمالية وفنية وموضوعية، مما يضعه في طليعة شعراء قصيدة النثر على المستويين العربي والعالمي.

لقد ولدت فكرة هذا الكتاب قبل عدة سنوات، وكانت نواته الأولى في بحث موسع عن تجربة أمجد ناصر الغنية بعد حصولي على دعم لهذا البحث من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية، وتواصلت مع أمجد ناصر بخصوص البحث وكان سعيداً بذلك، وكنت خلال هذه الفترة أكتب البحث، وأشار في موقعه الأدبي: ضفة ثالثة بالشعر وبالنثر. وكان يزودني بين الحين والآخر بأحدث المقالات والدراسات التي كتبت عن شعره. لكن أحداث مرضه المؤلمة ووفاته أوقفتني عن النشر في تأمل وجودي عميق للحياة والشعر والإنسان، إلى أن أعلنت وزارة الثقافة عن مشروع سلسلة المتوية، وعن الكتابة في مجالات الفكر والأدب والتاريخ في الأردن في مائة عام، فأحببت أن أتم البحث وأوسع في كتاب نقدي يليق بالشاعر ويقصده، كما أتمنى وأرجو.

لا يفوتني هنا أن أشكر الدكتور والصدیق أحمد خریس علی تفضله بقراءة الکتاب حین کان فی صیغة البحث، وتقديم الكثير من الملاحظات والأفکار التي أفدت منها كثيرا فی إ حکام البحث، وتطویره فیما بعد، كما أشکر الناقد والمترجم والصدیق الأستاذ فخري صالح لقراءة الکتاب فی صیغته الأخيرة، الذي لم يتوان عن القراءة وإغناء الکتاب بالأفکار القيمة، وقد استفدت فی الکتاب من مقالاته النقدية المهمة المنشورة فی الصحف والمجلات العربية المختلفة التي تتناول بالبحث والدراسة قصيدة أمجد ناصر، كما استفدت من کتابه: شعرية التفاصيل الذي يناقش أثر يانیس ریتسوس فی الشعر العربي الحديث، ويتعرض فی ثناياه لأثر هذا الشاعر الكبير فی قصيدة أمجد ناصر.

وأخيراً فإنی أتمنى أن يكون فی الکتاب بعض الوفاء للشعر، وعلى قدر تجربة أمجد ناصر شاعراً كبيراً، وإنساناً عالياً .

## قصيدة النثر العربية: الحدود والتحوّلات

مع أنّ قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة تتقاربان زمنياً - نسبياً - في الظهور في السّاحة الثقافية العربية، إلا أننا يمكن أن نلاحظ بوضوح، الفرق نظرياً وإبداعياً بين القصيدتين، لصالح قصيدة التفعيلة التي ترسّمت حدودها منذ بداياتها، وأمّا قصيدة النثر فما زالت إلى اليوم تعاني من الخلط، وتعدد المصطلحات، وما زالت هذه القصيدة محل صراع وحيرة وتردد على الصعيدين الإبداعي والنقدي. مع أنّها القصيدة الأكثر رواجاً اليوم، ويكتبها عدد كبير من الشعراء العرب والشاعرات العربيات، مما يفنّد النبوءات بانتهاء هذا الشكل ونضوب إمكانياته مع مرور الوقت، وتقادم الخبرات الجمالية والفنية.

ولعلّ السبب الأول في استمرار اللغط حول هذه القصيدة، هو أنّ النقد لم يعد مواكباً للشعر وللإبداع عامة، فتراجع النقد، وتقاعس الناقد عن أداء دوره الحقيقي في التنظير والتطبيق، إذ: «تراجع المشهد بقوة بعد بدايات وإسهامات جادة وواعدة بين الستينيات والثمانينيات. فأصبحنا أمام نقد استنسابي، من دون أن يتكل على لغوية النص، على تشكيلاته البنائية، على انتظاماته، وعلى كيفيات القول فيه<sup>(1)</sup>».

وأما قصيدة التفعيلة فقد ظهرت وازدهرت في العقود المبكرة من القرن العشرين، ولذا حظيت بالدرس والنقد والتجارب الإبداعية الثرية، مع أنّها كانت الإعلان الأول للخروج على القصيدة التقليدية، وشهدت انفجاراً في الشكل وفي المضمون، وهو ما لم تألفه الشعرية العربية قبل ذلك، وكان لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب إطلاقات على الشعر الغربي والشعر المترجم، خاصة الإنجليزي، وبالتالي فالأثر الغربي حاضر في هذه القصيدة كما في قصيدة النثر، إلا أنّها لم تتعرض للاتهام الذي تعرضت له قصيدة النثر بأنها ليست قصيدة عربية، ولا قادمة من أصول غير عربية كقصيدة التفعيلة، ولعلّ السبب الآخر وراء ذلك أن قصيدة التفعيلة حافظت على أوزان الخليل،

ولم تنفها كما فعلت قصيدة النثر، ولذلك كان الهجوم على قصيدة النثر قاسياً ومميراً ومتواصلاً إلى اليوم.

والحقيقة أن القصيدتين ظهرتا بمؤثرات غربية، ولكنهما بشكل أو بآخر ولدتا من صلب الثقافة العربية واللغة العربية والشعر العربي، وإن اختلفتا في النسبة والمقدار الذي يرجح لصالح قصيدة التفعيلة، ودون أن يكون ذلك سبباً في نفي الأصالة عن قصيدة النثر، لأن ما كتب بها كان عربياً، وما زال يحتفظ بوجوده وحضوره الفاعل إلى اليوم، في الوقت الذي بدأت قصيدة التفعيلة بالتراجع بشكل واضح في العقود الأخيرة، ناهيك عن كتابة القصيدة العمودية.

ويمكن تتبع الإرهاصات الأولى لقصيدة النثر في الكثير مما كتبه جبران خليل جبران وأمين الريحاني، وكذلك ما كتبه جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، وهو ما جعل المفاهيم تتقارب وتختلط، فمصطلحات النثر الشعري والشعر المنثور والشعر المرسل وقصيدة النثر تستعمل في الغالب استعمالاً عشوائياً لدى النقاد، كما ترى سلمى الخضرا الجيوسي التي بذلت جهداً نقدياً موسعاً في التعريف بأنواع الشعر والتفريق بينها ووضع الحدود في كتابها: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث<sup>(2)</sup>.

فهناك الشعر المنثور الذي يُعدّ أمين الريحاني من رواده، «فالشعر المنثور في العربية، كالشعر الحر في الإنجليزية، يخلو من الوزن، ولكنه قد يستعمل القافية أحياناً لعنصر التزييق رغم أنه غير مقضى عادة<sup>(3)</sup>، ولذلك فإن الإيقاع في هذه القصيدة ينتج عن: تكرار المفردات والعبارات، التوازيات المركبة أو المتضادة أو المترادفة، أسماء المناداة، عبارات اللازمة المتكررة، تواتر الصوامت والصوائت<sup>(4)</sup>، ولعل هذه الخصائص تصنع علائق واضحة بين الشعر المنثور وقصيدة النثر، فتبدو أن ظاهرة الشعر المنثور تعدّ جذراً طبيعياً لقصيدة النثر»<sup>(5)</sup>.

وأما النثر الشعري، فهو: «الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية، وشيء من العاطفة العالية»<sup>(6)</sup>. وهو ما قدمه جبران خليل جبران في الكثير من كتاباته، كما يعرفه أنيس المقدسي بأنه أسلوب من أساليب النثر تهيمن فيه الروح

الشعرية التي تتبدى من خلال قوة العاطفة وبعد الخيال وإيقاع التركيب والتوفر على المجاز<sup>(7)</sup>. ولقد تداخلت هذه المصطلحات واضطربت تعريفاتها وحصل خلط لدى العديد من النقاد حولها، وكان لمجلة شعر وروادها حلقات وجلسات مطولة خاصة في خميس مجلة شعر الأسبوعي الذي يناقش رواده المصطلحات، والحدود المختلفة بينها.

وهناك كذلك الشعر المرسل وهو في الإنجليزية يتكون من أبيات غير مقفاة من الوزن الإيامبي ذي التفعيلات الخمس، ويستخدم أساساً للشعر الملحمي والدرامي، وثمة تمييز واضح بين هذا وبين المزدوج المقفى الذي هو دائماً مكون من الأبيات الثنائية المتساوية المقفاة<sup>(8)</sup>. ولقد رأينا أن النثر الشعري نثر أولاً، وشعر ثانياً، في حين أن الشعر المنثور شعر أولاً ونثر ثانياً، والشعر المرسل نتيجة لذلك أقرب إلى الشعر المنثور منه إلى الشعر النثري. وما الفرق إلا في كون الأول تخلى عن القافية كلية واحتفظ بالوزن، في حين تتخلل الثاني القافية والوزن<sup>(9)</sup>. وهناك العديد من المصطلحات الأخرى التي يعاني النقد العربي من الفوضى في تعريفها وفي استخدامها.

وأما قصيدة النثر موضوع هذا الكتاب فقد تعددت التسميات التي تطلق عليها: فالقصيدة بالنثر والنثيرة والقصيدة المنثورة وغيرها. إلا أن التمييز يظل ضرورياً لفهم ما كان مراحل أو خطوات باتجاه قصيدة النثر كما يرى البعض. وقد كان لمجلة «شعر» وروادها الأوائل فضيلة سبق في الإعلان عن هذه القصيدة، وكذلك الكتابة عن شروطها وإجراءاتها الفنية والجمالية، من خلال الأسماء الكبيرة التي اجتذبتها المجلة، وقدمت قصيدة النثر العربية التي اعتمدت على المصادر الغربية في الترجمة والتفصيل من جهة، وعلى أسماء الشعراء الكبار الذين احتضنتهم وقدمت نتاجهم الإبداعي تحت مسميات عديدة كانت قصيدة النثر أبرزها وأهمها، من خلال الاطلاع والترجمة واستحضار كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا»، واعتباره مرجعاً وباباً لدخول هذه القصيدة بدماؤها الجديدة إلى الشعر العربي، وقد خاضت المجلة صراعات في التحديد والتصنيف مع المتشددین للوزن وبحور الخليل وعلى رأسهم نازك الملائكة، لكنهم كانوا على وعي بالجديد الذي يدعون إليه، وناضلوا من أجله.

وجدير بالذكر هنا أن قصيدة النثر الغربية قد ظهرت لأسباب اجتماعية وسياسية

وفكرية مخالفة ومفارقة للظرف العربي الذي شهد ظهور قصيدة النثر، وعلى الرغم من ذلك فإن مجلة شعر هي إفراز ونتيجة للرغبة في التغيير، وقد كان لمؤسسي المجلة فضل الجرأة في التنظير لهذه القصيدة، والإعلان عن شعرائها وقصائدهم وتنظيراتهم رغم سعة الخلاف حول القصيدة، وعلى رأسهم أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وخالدة سعيد وغيرهم... ممن حملوا لواء التجديد والحدأة في الشعر العربي المعاصر، ورواد الندوات الحرة والمفتوحة التي عرفت ب خميس مجلة شعر، وذلك في الستينيات من القرن الماضي، في ظرف سياسي وتاريخي عربي متغير، مع صدور العدد الأول من مجلة شعر مطلع كانون الثاني 1957 .

وقد كانت قصيدة التفعيلة قد سبقتها زمنياً في الظهور وتزامنت معها في بعض مراحل الصراع مع أنصار القصيدة التقليدية والفكر التقليدي، بل إن نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وهما أول وأهم رائدين لهذه الحركة كانا من كُتاب مجلة شعر، فمجلة شعر لم تقف عند تجدد التفاعيل والأشكال، أو عند قصيدة النثر، بل جدّدت تعريف الشعر وعمقت مفهوماته ودوره وفتحت حدوده الموروثة على مغامرات الإنسان الفكرية<sup>(10)</sup>. وهذا ما جعل مجلة شعر جامعة لأنصار الفكر التجديدي في الحياة وفي الإبداع، وكتب على صفحاتها الشعر المنثور وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وقد كان أدونيس وأنسي الحاج هما من أوائل من خاضا غمار التعريف بقصيدة النثر وكانا من كُتابها . وكان هذا يتزامن مع إعادة تعريف الشعر ودوره في تغيير الحياة والإنسان، وذلك عبر « المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً<sup>(11)</sup> .

لقد ظهرت قصيدة النثر العربية بمؤثرات غربية، وبتأثير من الترجمات التي شكلت أحد روافدها، مثلها مثل قصيدة التفعيلة، ومثلها مثل القصة والرواية، ولذلك لا يعدّ هذا سبباً وجيهاً في الغضّ من شأنها، أو مبرراً للهجوم عليها . بل إن هذه النظرة والهجوم المبكر على قصيدة النثر ساهم في التخلي عن التنظير النقدي الحقيقي لهذه القصيدة منذ ظهورها، وجعلها شكلاً لا حدود نهائية له إلى اليوم، خاصة أن النقد العربي قد تكاسل في العقود الأخيرة، وتقاوس عن أداء دوره في مواكبة الأعمال الشعرية

الإبداعية، في الوقت الذي تغص به الساحة الشعرية بالأعمال الشعرية الجيدة، والتي تحتاج إلى الدراسة والتحليل، ووضع التنظير لهذه القصيدة في ضوءها. وضرورة وضع الحدود بين المفاهيم المختلفة للشعر والنثر وعلاقتها معاً: تقاطعاً وانفصالاً.

وهناك عدة مصطلحات محاذية لقصيدة النثر، منها الشعر الحر الذي أطلقته نازك الملائكة على قصيدة التفعيلة التي تتحرر من القافية ومن عدد التفعيلات في السطر الشعري، وهي ترجمة مغلوطة لـ (free verse) وهو ما عرفه جبرا إبراهيم جبرا تعريفاً صحيحاً بقوله: « الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (free verse) بالإنجليزية (vers libre) بالفرنسية، وقد أطلقوه على شعر خالٍ من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت ويتمن. وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم هم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات. في حين أن قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر عادي<sup>(12)</sup>.

وهذا تمييز دقيق بين الشعر الحر وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. فقصيدة التفعيلة هي من الشعر الموزون وليس الشعر الحر، وأما الشعر الحر فهو الخالي من الوزن والقافية ولكنه بتوزيع شعري على الصفحة، وأما قصيدة النثر فهي التي تكتب في فقرات كفقرات أي نثر عادي. ولكنها قصيدة تستخدم النثر، وتستخرج ما فيه من شعر، وهذه الفواصل بين أنواع الشعر ليست فواصل شكلية، إنها تعكس تبايناً معنوياً دلاليّاً، وفضيلاً جمالياً يصنع الفرق الواضح بينها جميعاً. « وبالتالي فإن قصيدة النثر ليست أرقى ما وصل إليه الشعر، كما يحلو لكثير من الشعراء والنقاد القول، بل هي إمكانية إيقاعية ضمن إمكانات أخرى تمنحها اللغة العربية للشاعر<sup>(13)</sup>.

ولقد قوبل مصطلح قصيدة النثر في البدايات بالكثير من الهجوم والرفض، لأنه يجمع بين متضادين: الشعر والنثر، إلى درجة تسميتها بالجنس الخنثى لدى عز الدين المناصرة في كتابه: قصيدة النثر: المرجعية والشعارات، ثم تراجع عن هذه التسمية القاسية في كتابه التالي لتصير هذه القصيدة نصاً مفتوحاً عابراً للأنواع. ويقول في تعريف قصيدة النثر: «خاطرة نثرية، ذات لغة شعرية، أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها



الدلالة الصوتية، وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتغالها على إيقاع نثري وصور شعرية ولغة شعرية. أما الإيقاع الموجود في قصيدة النثر فهو إيقاع نثري وليس إيقاعاً شعرياً، لأنه يفتقد إلى خاصية الانتظام التكراري المتنوع<sup>(14)</sup>.

وأما أدونيس صاحب التعريف الأول لهذه القصيدة فيعرفها بأنها « ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة. هي دائرة، أو شبه دائرة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبى موحد، منتظم الأجزاء، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها. إن قصيدة النثر تبلور، قبل أن تكون نثراً - أي أنها وحدة عضوية، وكثافة، وتوتر - قبل أن تكون جملاً أو كلمات<sup>(15)</sup>. ويأتي على شروط سوزان برنار الشهيرة الثلاثة في كتابها عن قصيدة النثر بقوله: « قصيدة النثر إذن شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته، كتلة مشعة بلا نهاية من الإحياءات قادرة أن تهز كياننا في أعماقه. إنها عالم من العلائق<sup>(16)</sup>. ويؤكد هذه الأفكار ويتابعها أنسي الحاج خاصة بصدد ديوان في قصيدة النثر: (لن)، وما كتبه في المقدمة من تنظير يتابع فيه ما قدمه أدونيس، والذي يبدو بياناً لقصيدة النثر، ويواصل أدونيس ورفاقه تعريف قصيدة النثر، والإصرار على التجديد، والتجديد في مجلة شعر حسب خالدة سعيد «يهدف إلى ما يتجاوز المستوى التقني أو العروضي للشعر. كان تجديد الشعر العربي في هذه المجلة عنواناً لقضية الإنسان، ومواصلة اكتشاف أبعاده، واكتشاف معنى حرته. فحرته تتمثل في إبداعه لحضوره الحركي المتكامل، المتجاوز نفسه، الملتفت إلى الحاضر والمستقبل... فمجلة شعر لم تقف عند تجدد التفاعيل والأشكال، أو عند قصيدة النثر، بل جددت تعريف الشعر، وعمقت مفهوماته ودوره، وفتحت حدوده الموروثة على مغامرات الإنسان الفكرية<sup>(17)</sup>.

ولذلك يعيد أدونيس تعريف الشعر ودوره فيقول: «شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً». هذا الحضور لا يُقوّم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة - في حضورها بوصفها وحدة وكلاً - ذلك أن النظر إلى الشكل ذاته أو إلى المضمون، بحد ذاته - قتل للأثر الفني<sup>(18)</sup>. والقصيدة أداة خلق وتغيير: «هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما

هي لغة خلق». فالشعر ليس مسأً رقيقاً للعالم. وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك، الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة<sup>(19)</sup>، وإذا كان هذا تعريف للشعر عموماً وليس لقصيدة النثر على وجه التحديد، إلا أنه كتبه من منطلق قصيدة النثر باعتبارها المولودة الجديدة، وباعتبار القصيدة الجديدة إعادة نظر في المفاهيم القديمة، وإعادة خلقها وبنائها، وصياغة علاقة جديدة بينها وبين العالم.



## مفهوم قصيدة النثر عند أمجد ناصر

لقد كانت المؤثرات العربية في قصيدة أمجد ناصر جلية وواضحة، وكذلك كانت المؤثرات الغربية بفعل القراءة والترجمة وآثارهما في كتاباته، وقد كان لقصيدة التفعيلة العراقية آثارها البينة، التي أشار إليها في مقابلاته، والتي لفتت إليه الأنظار منذ بداياته، ومنذ ديوانه الأول، ولكنه سرعان ما تحول إلى قصيدة النثر منذ ديوانه الثاني: منذ جلعاد كان يصعد الجبل 1981، وكتب قصيدة نافح عنها وعن شروطها في مقالاته ومقابلاته فيما بعد حتى وفاته، وهذه القصيدة لم تتخذ شكلاً واحداً، مع أن مفهومها كان واضحاً في ذهن الشاعر أمجد ناصر، وكما انعكس في كتاباته.

وهذا ما عبر عنه أمجد ناصر في مقالاته وحواراته، يقول: «المشكلة أن الساحة الشعرية العربية اعتبرت أن قصيدة النثر هي كل شكل شعري متحرر من الوزن والقافية بصرف النظر عن تقطيعه أو شكله على الصفحة، أو قربه أو بعده عن النثر نفسه»<sup>(20)</sup>، وهو يرى أن أدونيس وأنسي الحاج قد عرفوا قصيدة النثر من خلال الاطلاع على المصادر الغربية، ولكنهم لم يضعوا نظرية بما فعلوا، وتركوا المجال لشعراء مثل الماغوط وتوفيق الصايغ يكتبون شكلاً يسمونه قصيدة النثر وهو ليس كذلك، وهناك خالدة سعيد التي قدمت رؤيتها حول قصيدة النثر في كتابها: «يوتوبيا المدينة المثقفة». ويقول ناصر في موضع آخر: «هذا الشكل، أي الكتلة النثرية العريضة ليس عشوائياً، ولا هو مجرد شكل فقط، إنه في الوقت نفسه مضمون، أقصد أنه نثر، هذا الشكل هو الذي يحدد من مجرد النظرة العابرة انتماءها إلى النثر، فهي جنس أدبي خاص، ليست قصيدة متفرعة من القصيدة الحرة. هذا هو واقعها في الشعرية التي ولدت فيها»<sup>(21)</sup>.

لكن المسألة هي في فهم الشكل الذي يكتبه لمعرفة والتنظير له كما ينبغي، ولذلك يرى أيضاً أن معظم ما كتبه الشعراء العرب يقع فيما يسمى بالقصيدة الحرة وليس قصيدة النثر، لأن التحرر من الوزن ليس الشرط الوحيد لكتابة قصيدة النثر، ولذلك فإن محمد الماغوط يكتب القصيدة الحرة، وريادة قصيدة النثر من وجهة نظره لأنسي الحاج وليس للماغوط<sup>(22)</sup>. مع أنه كما يقول في مقابلاته دائماً لم يكن مسكوناً بهاجس الشكل<sup>(23)</sup>. وأن الشكل كان دائماً ينبع من الكتابة نفسها ويتبعها، ولذلك خرج من الشعر إلى الرواية، وأدب الرحلة، والكتابة الصحفية دون قصد مسبق، وإنما استجابة لمطالبات الكتابة وهاجس الإبداع وقلق المبدع الذي لا يركن إلى شكل أو نموذج أو غاية...

أما فيما يخص الساحة الشعرية الأردنية، فتكاد تخلو من الأسماء الشعرية البارزة في مرحلة التأسيس لهذه القصيدة التي ظهرت في لبنان، وانتشرت بعد ذلك في بقية أرجاء الوطن العربي، إلا أن الشاعرة ثريا ملحس الأردنية الفلسطينية قد كتبت قصيدة نثر تتقدم على شعراء مجلة شعر عام 1947، وقد قال عنها صبحي حديدي في ندوة تكريمية لها: «إن جزءاً كبيراً من إنكار ريادة قصيدة النثر العربية لثريا ملحس لأسباب بطيركية ذكورية، وقد تتحمل هي بعض العبء لأنها مالت إلى العزلة التي أنجزت فيها الشيء الكثير»<sup>(24)</sup>، وكان لثريا ملحس دور مهم في تثبيت أقدام قصيدة النثر (الشعر المنثور حينها) في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، فهي من أوائل من أصرّوا على الكتابة في هذا الشكل الذي زرع بذوره الأولى كل من جبران خليل جبران وأمين الريحاني<sup>(25)</sup>.

وأما أمجد ناصر فقد طبع ديوانه الأول مديح لمقهي آخر 1979، وقد كتب بعض قصائد التفعيلة إلى جوار قصائد النثر، وتالت الدواوين بعدها مبتعدة تماماً عن الشعر الموزون، والأهم أنها امتلكت مقومات جمالية وفنية خاصة بها تجعلها في مصاف قصائد النثر العالية على المستويين المحلي والعربي.

ويرى أمجد ناصر أن ديوانه: «حياة كسر متقطع» يقع في قلب هذا النوع الأدبي المسمى قصيدة نثر، ولا بد أن هذا يدل على أن الدواوين السابقة كانت تمضي باتجاه قصيدة النثر، ولكنها لا تقع في قلبها كما يفعل في هذا الديوان وما جاء بعده من وجهة نظره. وهو يدل كذلك على أن أمجد ناصر ظل يجرب ويحاول ويطور تجربته وقصيدته، ولم يطمئن إلى شكل واحد، وهو ما تحاول الدراسة تتبعه وتقصيه من خلال تقسيم هذه التجربة إلى ثلاث مراحل متتالية ومتراصة، وهي في الوقت نفسه متغيرة صعوداً وهبوطاً واستقراراً أحياناً، وهذا التقسيم وإن كان شكلياً فنياً، إلا أنه ينطوي على العديد من التنوعات الموضوعية والفكرية، ولكن كان لا بد من اختيار عنوان ما لكل مرحلة شهدت انعطافاً وتحولاً في تجربة أمجد ناصر الشعرية، واقتراحاته الجمالية في قصيدة النثر العربية، ولعلها تقسيمات لغاية الدرس، فالمرحلة الأولى هي مرحلة البدايات، وملاحظتها العامة، ثم المرحلة الثانية التي ستشهد الصعود والتطور، وصولاً إلى المرحلة الثالثة التي يمكن عدّها ذروة التجربة التي وصل إليها أمجد ناصر في حياة كسر متقطع، ومملكة آدم، وبينهما كتابه فرصة ثانية، وهذه مجمل أعماله وما أراد أن يقوله بالشعر، فالشعر آخر الأمر ليس لغة جميلة، ولكنه لغة كان لا بد أن يخلقها الشاعر ليقول ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى<sup>(26)</sup>.

لقد كتب أمجد ناصر قصيدة النثر بعد بداية مشوبة بقصيدة التفعيلة، لأنها كانت الأكثر تعبيراً عن موقفه الإنساني أولاً كونها قصيدة ذات طابع انشقاقي، في وقت كان أمجد ناصر يترك الوطن ويغادر المكان الذي تشكل فيه وبه، ومنشقاً عن المكان الأصلي وكل ما يتعلق به من أشخاص وعلاقات، ولأنها كانت الأكثر تعبيراً عن موقفه الإبداعي والإنساني والنضالي ثانياً، ورهافة حساسيته لما يجري في حركة الشعر العربي الحديث، خاصة أنه غادر الأردن مروراً ببيروت حيث التجارب الشعرية الجديدة، وصولاً إلى لندن حيث أتاحت له فرصة الاطلاع على ما يجري في العالم وفي الساحة الشعرية العالمية من تغيرات وتحولات.

## المصادر والمراجع

- 1- شربل داغر، القصيدة بالنثر والمعيارية، ملف: القصيدة والمعيار، مجلة الجديد، لندن عدد ممتاز، تموز- يوليو 2020.
- 2- انظر: سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 2007، ص 129 وما بعدها.
- 3- السابق، ص 690،
- 4- السابق، ص 701.
- 5- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2006، ص 98.
- 6- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 129.
- 7- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ص 6.
- 8- س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1969، ص 23.
- 9- محمد الصالحى، شيخوخة الخليل: بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد المغرب، ط1، 2003، ص 19.
- 10- خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، بيروت، ط1، 2012، ص 109.
- 11- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1978، ص 287.
- 12- جبرا إبراهيم جبرا، عن محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، المعرفة، ع 283-284، 1985، ص 121.
- 13- محمد الصالحى، شيخوخة الخليل: بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد المغرب، ط1 2003، ص 25.
- 14- عز الدين المناصرة، قصيدة النثر: المرجعية والشعارات: جنس كتابي خنثى، عمان، بيت الشعر الأردني، ط1، 1998، ص 17، 18. وانظر كتابه الآخر: إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2002.

- 15- أدونيس، في قصيدة النثر، ضمن نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول، ص 288.
- 16- السابق، ص 288، 289.
- 17- خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، بيروت، ط 1 2012، ص 109.
- 18- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقى، بيروت، طبعة جديدة ومنقحة، 2009، ص 100.
- 19- السابق، ص 115.
- 20- أمجد ناصر، كلام عن قصيدة النثر، الموجة، 15 يوليو 2019.
- 21- المصدر السابق.
- 22- المصدر السابق .
- 23- حوار أجراه محمد جميل خضر، الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر، الرأي الثقافي 2012/11/30.
- 24- صبحي حديدي، في ندوة تكريمية نظمها بيت تاكي، عزيزة علي ونوال العلي، الغد، 2011.
- 25- فخري صالح، ثريا ملحس دور مبكر في تحديث الشعر العربي، الدستور، 28 شباط، 2013.
- 26- جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000، ص 190.





## تحولات قصيدة النثر عند أمجد ناصر

المرحلة الأولى: مرحلة قصيدة التفعيلة (البدايات) وآثارها اللغوية والفنية والتعبيرية كما تتمثل في ديوانيه: مديح لمقهي آخر، ومنذ جلعاد كان يصعد الجبل.

المرحلة الثانية: مرحلة قصيدة النثر (الصعود) بعد الخروج من بيروت، وهي التي احتلت معظم تجربته، وأكثر دواوينه، وهي: وصول الغرباء، ورعاية العزلة، وسر من رآك، ومرتقى الأنفاس، وكلما رأى علامة.

المرحلة الثالثة: مرحلة قصيدة النثر / قصيدة الكتلة (الذروة) وهذه المرحلة تشمل الدواوين الثلاثة الأخيرة: حياة كسر دمتقطع، وفرصة ثانية، ومملكة آدم.

وهذه المراحل هي منعطفات جمالية، وليست مجرد شكلية، لأن الفروقات بين أنواع كتابة الشعر هي جمالية وفنية في الأساس، ويمكن قراءة تطور قصيدة ناصر من خلال الوقوف على كل مرحلة منها، وتحليل القصائد والأفكار والبنى الفنية والجمالية التي اقترحها في مشروع شعري طويل النفس، يتصاعد طوال الوقت، دون أن يلهث أو يتقهقر، وفي الوقت نفسه ظل يطور بصمته الأسلوبية والتعبيرية، التي تميز بسهولة من خلالها لغته ومعجمه اللغوي والمعرفي والفني. ولعل هذه المراحل الثلاث تجد تبريراً لها بأصوات الشعر الثلاثة، والتي تبدو كذلك وكأنها مراحل لا بد أن تعبرها القصيدة، ويمر بها الشاعر: «أما الصوت الأول فصوت الشاعر يتحدث إلى نفسه أو إلى غير أحد. وأما الثاني فصوت الشاعر يخاطب مستمعين، سواء أكانوا كثرة أم قلة. وأما الثالث فصوت الشاعر عندما يحاول أن يبتكر شخصية مسرحية تتحدث شعراً، عندما يقول، لا ما هو خليق أن يقول بشخصه الخاص، بل ما يستطيع أن يقوله

ضمن حدود الشخصية الواحدة الخيالية التي تخاطب شخصية خيالية أخرى»<sup>(1)</sup>. وفي قصيدة أجد ناصر رغم حضور الغنائية على امتداد تجربته الشعرية، إلا أن هذه الغنائية تغنى وتتوسع مع تصاعد التجربة والخبرة والمعرفة، وتصل إلى مرحلة الغنائية الدارمية كما سماها صبحي حديدي<sup>(2)</sup> في أوج إشعاعها وتألقتها في مجموعاته الأخيرة وخاصة في ديوانه الذهبي: حياة كسر متقطع، وكذلك الغنائية الملحمية في ديوانه الأخير «مملكة آدم».

## المرحلة الأولى:

### 1- بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر

يمكن تتبع الملامح الأولى والأساسية لقصيدة أمجد ناصر في قصائد هذه المرحلة، والتي تطورت وتغيرت بحكم تقادم التجربة. وستنخذ من الديوانين الأولين «مديح لمقهي آخر» و«منذ جلعاد كان يصعد الجبل» شعاراً لهذه المرحلة، خاصة أن هذه الملامح كانت غير واضحة بعد، ولكنها مهمة، لأنها شكلت التربة التي انبثقت منها أشجار الدواوين التالية، والتي شكلت الشخصية الشعرية الواثقة بقدراتها وإمكاناتها واضحة المعالم والأسلوب فيما بعد.

ولعل أحد أبرز الملامح السيميائية كما يبدو من العنوانين: «مديح لمقهي آخر»، و«منذ جلعاد كان يصعد الجبل» الاحتفاء الصريح بالمكان: المقهى والجبل، فالمكان عمود أساسي في بناء قصيدة أمجد ناصر، ولكنه سيتغير ويتطور من ديوان إلى آخر. وكما يبدو هنا فإنه ليس ثابتاً، ولكنه متحرك وعائم ربما، وفي ديوانه «منذ جلعاد كان يصعد الجبل» يعتمد الشاعر صيغة الصعود بالفعل (يصعد) بصيغته المضارعة التي تؤكد على الاستمرار والتقدم باتجاه أعلى الجبل/ الشعر، وكذلك يبدو جلياً صيغة المغايرة والاختلاف من الصيغة النحوية التي تعتمد التقديم والتأخير في: منذ جلعاد كان يصعد الجبل، كما أن الطموح الشعري آنذاك وارف وكبير ومجهول، فهو أعلى الجبل الذي ما زال يصعد باتجاهه جلعاد، حتى إن إهداء الديوان الأول يشي بالذهاب بعيداً وبالصعود أعلى فأعلى: «إلى هند بانتظار الإسراء معاً إلى الجبال السبعة»<sup>(3)</sup>.

أما في عنوان ديوانه الآخر فيظهر أنه يفتش عن مكان شعري آخر، فهنا الإشارة إلى المكان الحقيقي/ المقهى، والمجازي/ الشعر، لأنه يريد التجاوز للحالي والآني والجاهز والموجود. وجدير بالذكر هنا ارتباط المقهى بالشعر، مكان لقاء الشعراء، وسوق الشعر الذي يعرض فيه كل شاعر بضاعته. لكن أمجد ناصر يريد تغيير السوق،

ويطمح إلى الآخر الذي سيسعى في كل دواوينه إلى فرد ملامحه الخاصة والمميزة، وأثرها في شخصيته وتجربته وقصيدته. يتضح ذلك كذلك من المفتاح لديوانه الأول: مديح لمقهي آخر الذي أخذه من نص لقسطنطين كفاي، ومن ترجمة لسعدي يوسف، يقول:

لَنْ تَجِدَ أَرْضاً جَدِيدَةً، وَلَا بَحَاراً أُخْرَى  
فَالْمَدِينَةُ سَتَتَّبِعُكَ  
وَسَتَطُوفُ فِي الطَّرِيقَاتِ ذَاتِهَا،  
وَتَهْرُمُ فِي الْأَحْيَاءِ نَفْسِهَا  
وَتَشِيبُ أُخِيرًا، فِي الْبُيُوتِ نَفْسِهَا  
سَتُؤَدِّي بِكَ السُّبُلَ دَائِمًا، إِلَى هَذِهِ الْمَدِينَةِ  
فَلَا تَأْمَلَنَّ فِي فِرَارٍ  
إِذْ لَيْسَ لَكَ مِنْ سَفِينَةٍ  
وَلَا مِنْ طَرِيقٍ  
وَكَمَا خَرَّبَتْ حَيَاتَكَ هُنَا  
فِي هَذِهِ الزَّاوِيَةِ الصَّغِيرَةِ  
فَهِيَ خَرَابٌ أَنَّى ذَهَبْتَ<sup>(4)</sup>

فالشاعر في حركة وقلق كأنّ الريح تحته، لا تستقر روحه ولا جسده، وسيكون هذا الطواف والقلق أشبه بالنبوءة، التي ستلقي ظلالها على مشهدي الحياة والشعر، فلقد جاب أمجد ناصر العالم، وطوّف في الشعر والقصائد والتجارب، ثم عاد ليُدفن في المدينة التي خرج منها، وخرج عليها، لكنها طبعت بصمتها الخاصة على أعماله وكتابته على مدى أربعة عقود، وظلت تتبعه المدينة الأصل، والمكان/ الأم في كل ما يكتبه موضوعياً وجمالياً بصور مختلفة ومتنوعة. وبالتالي فإن المقهى «لا تراه الذات جغرافياً مستقلة، بل ذريعة لاختراقه، وعبوره إلى غيره، إلى المكان الذي يشتهي

شوارع أخرى ويغص بمساحته وأخشابه وزبائنه... أي المكان المعادل لصورة الذات  
المبحوث عنها»<sup>(5)</sup>

يقول أجد ناصر عن المقهى مكاناً للإنسان وللتجربة:

إنَّ المقاهي أكثر رسوخاً من الأظافر  
فما الضيرُ في ذلك؟<sup>(6)</sup>

ويقول:

والمقاهي برغم كونها سُرادق للشعر  
الخائب والنقد غير الموضوعي  
والسجائر المدخنة أبداً  
إلا أنها صخورٌ واطئةٌ  
للطيور القادمة من البحر  
أو من الصحراء<sup>(7)</sup>.

كما أن الشعر والنقد والأحزان والسجائر من متلازمات المقاهي، يقول:

أين تذهبُ الأحزانُ والسجائرُ،  
إذا ارتحلتُ المقاهي إلى غير عودة؟  
الشعراءُ الصغارُ  
والرغوةُ،  
والنقدُ غيرُ الموضوعي<sup>(8)</sup>،

وكذلك المقهى مكان للنضال وللحب:

أيها الشافعي،

ويا واحداً راودته المقاهي طويلاً

ويا واحداً

راودته النساء نحيلاً<sup>(9)</sup>

والمقهى الذي سيشكل جزءاً من عنوان المجموعة الأولى، سيظل فاعلاً وموجوداً حتى نهايات التجربة والكتابة الأدبية، فالمقهى ليس مجرد مكان، إنه مكانه اليومي والعادي والبساطة والقرب من الشعر والشعراء والإنسان في تحولاته المختلفة. يقول عنه أجد ناصر: «مديح لمقهى آخر هو عنوان كتابي الشعري الأول الذي يمتدح عالم المقهى وتجلياته، قلعة الحلم والغضب والتمرد، فسحة الصداقة، راية الزحف المستقبلي على قلاع ودساكر العالم القديم»<sup>(10)</sup>. ويقول: «إلى هذا الحد أحسن الظن بأنفسنا في المقاهي، بالأحلام التي لا تبدي فتنتها إلا على موائده الخشبية، إلا خلل الضوضاء المنبعثة من جوار منقطع إلى أحلام يقظته ومشاغله الصغيرة، إلا على رميات أحجار النرد والغناء الأسيان الذي يبثه مذياع كبير، مغمور بالنسيان»<sup>(11)</sup>.

وبالإضافة إلى المقهى فهناك الأمكنة المختلفة والمدن الأردنية مثل عمان والزرقاء وعجلون والأشرفية وراكين وغيرها...

لعمان رائحة الجياد

والقميصُ الوحيدُ المعلقُ في خزانة الأرملة.

لعمان رائحة الأجساد المرهقة

أفكرُ الآن:

هل كان البنك العربيُّ

قريباً من ماء السَّيْلِ  
قريباً من آخر ليل،  
أم كان بعيداً عن قلبي<sup>(12)</sup>  
ويقول:

ثم حينَ تسأَلُهُ:  
أين سيِّدةُ الأشرَفِيَّةِ؟  
يُجَلُّ ثَانِيَةً مِثْلَ زَنْبِقَةِ الْمَاءِ  
فِيُحَدِّثُهَا عَنِ لُغَةِ الصَّخْرِ  
وعن ميكائيل أنجلو  
عن عَصَافِيرَ حَائِمَةٍ فِي الشَّبَابِيكِ  
تُنَقِّرُ حَبَّ النَّدَى مِنْ فُرُوعِ النِّسَاءِ<sup>(13)</sup>

ويمضي من المدن الكبيرة إلى تفاصيلها الدقيقة، والصغيرة، والتي تشكل وعيه،  
وتصبح جزءاً من قصيدته، لذلك نحن لا نجد المكان وحسب في قصيدة أجد ناصر،  
وإنما تفاصيل المكان، وأزقته، وهوامشه، وشوارعه الخلفية، وقصصه المنسية:

شارعُ السلطِ  
كان طويلاً ومزدحماً بالخطى  
والنساء الجميلات  
والشهرزادُ تُقدِّمُ بِيَرَتَهَا الْبَارِدَةَ  
من الصُّبْحِ  
حتَّى الهزيعِ الأخيرِ  
تُقدِّمُ بِيَرَتَهَا الْبَارِدَةَ<sup>(14)</sup>



وعن مصنع باتا وموقف باصات ماركا والنقابة، يقول:

فيفا تُغادرُ منزلها في الصُّباحِ  
يُفاجئها الياسمينُ  
ورائحةُ الشَّاي  
وعُمالِ مصنعِ «باتا»  
وإذ نلتقي عندَ موقفِ باصاتِ  
«ماركا»

تُسائلني وهي تبحثُ في جيبِ سُترِها  
- نلتقي في المساءِ؟  
وتدسّ بجيبِ طائرةٍ من ورقِ  
- إنني في النقابة<sup>(15)</sup>

وفي الوقت نفسه فإن هذا الشاعر الذي يبدو كأنه يكتب عن أمكنة ثابتة إلا أنه يختار قصيدة متغيرة ومنشقة عن السائد، وهو ما فعله بالمكان أيضاً، فلقد قرر منذ البداية أن شعره مديح لمكان آخر، ولمقهى آخر، ولذلك فإن هذه المفردات المكانية تتعرض للتحويلات الكبيرة وتطير عبر القصيدة الزمانية/ النثر، التي لا تستقر، ولا تجامل، ولا تقبل التواطؤ مع الماضي والحاضر. «ومن هنا يُنظر إلى المكان بوصفه نظاماً من العلامات تتمثل من خلالها المقاصد التخيلية للشاعر، إذ تتحول الذات النصية إلى جزء من نظام العلامات المكانية، فتصبح دالة على المكان بشساعته أو ضيقه، بمهاويه أو مرتقياته<sup>(16)</sup>».

وأحمد ناصر ظل خارجاً على الأمكنة ولكنه في الوقت ذاته يحن إلى المكان الأول وقيم المكان الأول، وهو ما سماه رشيد يجاوي بالمعابر في كتابة أحمد ناصر وعلاقته

بمكانه الأول وبالمدين الأخرى بعد ذلك: «إنه نوع من اختراق مكان الراهن بقيم مكان الماضي»<sup>(17)</sup>. فهناك الصراع بين الروح الموثبة التي لا تستقر في مكان ولا في جسد ولا في شكل شعري، ولكنها النفس ذاتها التي تتمرس خلف المكان الأول وقيمته ولغته وإنسانه، وتحشى الذوبان في المدينة والإسمنت والكونكريت، التي شكلت كل المعابر التالية التي مر بها الشاعر وشكلت وعيه الجديد، وأثرت في شخصيته الشعرية كذلك، وهو السندباد البري كما سماه عباس بيضون.<sup>(18)</sup>، وكما قال عنه في مقدمة أعماله الشعرية: «من المفرق إلى بيروت إلى لندن. من البدوي إلى العاشق المجنون والماجن والمستحيل. من العواصم إلى التاريخ المسلوب في غرناطة. كل ذلك من استحالات السفر العوليسي، والرحلة التي تمضي من تراب إلى تراب، من الوعورة إلى الغابات الإسمنتية وشبكات الشوارع. انزلاق فانزلاق، لكنه ليس انزلاقاً فحسب، المفرق مرئية في لندن. غرناطة موجودة في بيروت، ومجنون ليلى في بارات أوروبا وربما مواخيرها. اللحظة المركبة الصلبة، نوع من السفر في اللحظة، نوع من مكان مركب وزمان مركب. لا ينتهي السفر، ولكنه يزداد ثقلاً»<sup>(19)</sup>.

يقول أمجد ناصر في إحدى مقابلاته عن علاقته بالأمكنة: «الأمكنة أكثر من مجرد وعاء جغرافي أو بيئي يتحرك داخله الإنسان أو يسعى في سفره وترحاله إليه، إنها أكثر التصاقاً بنا مما نظن، وأكثر عضوية إذا شئت من أعضائنا. إنها مثل كائنات حية يطرأ عليها التقادم والتآكل والحت والتغيير والهرم مثلنا بالضبط»<sup>(20)</sup>.

كما يولي أمجد ناصر اهتماماً واضحاً للشخصيات الأردنية والعربية والعالمية أيضاً، شعراء ومناضلين وأشخاصاً بسطاء وعاديين. فالمكان لا ينفصل عن الإنسان، بل إنه يتشكل به، وتصير العلاقة بالمكان مرتبطة بأشخاص محددتين، تحيل عليهم، ويحتفى به في الشعر وفي الحياة بسببهم. ولعل هذا سيستمر في المجموعات التالية، ولكنه سيتخذ أشكالاً جديدة، وسيصير المكان أقرب إلى الرمز والمجاز منه إلى الحقيقة بسبب البعد المادي، والتصاق هذه الأمكنة في الروح بما ترمز إليه وما تعبر عنه في نفس الشاعر وفي

قصيدته، وسيتوسع المكان في الدواوين القادمة ويتمدد في المنفى والغربة حيث تتبدل  
الأمكنة، وتتجاوز الواقع إلى الخيال، والحقيقة إلى المجاز. وهو ما سماه عبده وازن  
بالعبور الدائم الذي لا ينتهي إلى ضفة أو مكان، لعله عبور الشاعر المتردد بين حركتين  
متقابلتين: الوصول والانطلاق، وهما حركتان أبديتان فيما تعني الأبدية من مراوحة  
في الحيرة: عين على الماضي وعين على الحاضر، عين على الصحراء وعين على البحر،  
عين على البراءة الأولى وعين على الإثم والخراب. على أن الشاعر «العابر» لا يكتمل  
عبوره إلا في الأثر الذي يتركه، ولو بدا الأثر كأنه نقيض العبور»<sup>(21)</sup>.

## 2- اللغة الحارة الحسية، والمزج بين العامية البدوية والفصحى العالية:

وهذا المزيج الذي يبدو لأول وهلة غير ممكن وغير متجانس بين غلاظة الصحراء  
وقوة اللغة من جهة، وبين رقة الشاعر والحفاظ على فصاحة اللغة من جهة أخرى،  
واستثمار إمكاناتها وطاقاتها اللغوية إلى أبعد حد ممكن. واللافت للنظر أنه سيحتفظ  
بهذه اللغة على الرغم من الابتعاد عن الصحراء، وسيظل أثر البداوة والرعيّة عالماً  
وعابقاً في لغته، وسيكون هذا المزيج بصمة خاصة بأسلوبه وبلغته، «غير أن الأظهر هو  
أن الحياة الرعوية تشغل الإطار العام، فتكتسب من ثمة أهمية قصوى، إذ تغدو الثيمة  
الأساس التي توجه النص، وهذه الثيمة لا تخرج في الغالب الأعم، عن الخشوع أمام  
الطبيعة والحنين إلى العهد الذهبي أو «الأركاديا» ومدح الخلوة والعزلة والبداوة»<sup>(22)</sup>.

يقول عن صلاح الحباشنة:

يا عريس

أنت يا زين الشباب

عليّة الدار

يا قمر ما غاب عن بير الكرم

ولا خلا الحجار

الآن تأتي مُثَقلاً بالثلج والنُّوار»<sup>(23)</sup>

ويبدو المزيج بين العامية الفلكلورية والفصحى في هذا المقطع عجينة متماسكة، وتقدم صورة مبهجة للعلاقة بين الفصحى والعامية وإمكانية صيرورة كل منهما إلى الأخرى، ببساطة وجمال ودون تكلف ودون إسفاف. وهناك المعجم البدوي الفصيح والعامي الذي حرص عليه أجد ناصر، وظل المعجم مرافقاً لهذا الشاعر البدوي الأصيل. ومن الأمثلة على ذلك في هذين الديوانين الكثير المفردات التي ستتكرر هي وظلالها ومرادفاتهما، بالإضافة إلى مفردات البيئة البدوية التي تسيطر على معجمه الشعري، وتمنحه طابعاً خاصاً، يقول:

وطنٌ بدويٌّ صغيرٌ على كتفي واقفٌ كالشجر

يا شجرٌ...

أنت يا واقفاً فوق كتفي المهيض

تودّع «عجياننا» و«الحلال» الذي يشهقُ

الآن مختنقاً بالهجير.<sup>(24)</sup>

ويُكمل عن وضحة يقول:

يا شجرٌ...

أنت يا ضارباً في الغيوم البعيدة

في روح أمي

مرزناً على «وضحة» المستحمة بالصهد

والشَّيح

لما نزل نكهة الثدي والعنق عالقاً في لساني

ولما يزل صوتها البدوي الخجول  
يباعدني في متاه السفر<sup>(25)</sup>

وهذه البداوة ستلازم القصيدة إلى نهايات التجربة: « إنه يحمل البداوة كقرينة. كمعنى أول قبل أن يغدو له معنى ثانٍ وثالث ورابع، ولنقل بكلمة أخرى أن البدوي موضوع بقدر ما هو نموذج. إنه هكذا بالمعنى الذي عليه عجري لوركا وديمقراطي ويتمان وكوسمبوليتي أبولينير. أي أنه نموذج أنطولوجي أولاً، يتأسس الكلام عليه ليتخذ بعد ذلك وعلى الأساس نفسه بعداً ثانياً وثالثاً، وإذا كان لنا أن نزيد قلنا إنه نموذج لغوي»<sup>(26)</sup>.

ذلك أن المعجم ليس مفردات وحسب، إنه معجم أسلوب، يتخذ صيغة فصحي للبداوة بكل حدتها وجدتها وحرارتها، وينطوي هذا المعجم على طبقات للمعنى والعلاقة بين الدال والمدلول. وهذا ما جعل الشاعر سعدي يوسف الذي كان أحد آباء أجد ناصر الشعريين وأبرزهم، ما جعله يقول عنه: «هذا البدوي القادم من مضارب «الحويطات» كم هو شفاف»<sup>(27)</sup>.

كما يمكن الإشارة إلى الحسية اللغوية التي سيطورها أجد ناصر في دواوينه التالية، ويمنحها أبعاداً إضافية، وخاصة في ديوانه: سر من رآك. يقول:

حين استدرت إلى الخلف

عانقتها،

كالعصافير زرقاء،

قبلتها،

في الفم المستشير

الفم المشتهى

## وثبتَّ في مفرق الشَّعرِ قرنفلةً

من دماء الرِّفاق (28)

1- صناعة الأساطير الخاصة والملاحم الشخصية والإنسانية (سردية المكان الأردني):

لا بد للشاعر من أساطيره الخاصة، التي يتخذها مثلاً أو قناعاً من الماضي أو الحاضر، أو أنه يخلقها بنفسه، وينسج شخصياتها وأبطالها من خياله ورؤيته التي توجه خطابه وحضوره الشعري والجمالي. وكانت الأساطير والملاحم في هذين الديوانين تنصبّ على المكان المحلي، وعلى إنسان هذا المكان، ولذلك سمي أجد ناصر ديوانه الثاني: منذ جلعاد كان يصعد الجبل، وهو ما دعاه ب «سردية المكان الأردني» من خلال مقابلة تلفزيونية، في برنامج تلفزيوني<sup>(29)</sup>، وكأنها التاريخ الشعري لهذا المكان الذي ينتمي إليه، والذي بدأ قبله وجذوره ضاربة في التاريخ. وكأنه يكتب سيرة المكان من خلال أصحابه وسيرته الملحمية التي تغدو أسطورة من صنع لغة أجد ناصر وقصيدته، يقول:

هذي البلادُ مزيجٌ من الحزنِ

والشجرِ المتسامقِ

والطبقاتِ الفتية<sup>(30)</sup>.

وفي هذين الديوانين يسرد سيرة المكان/ الأردن، من خلال سرد سيرة مناظليه القدامى وشعرائه المجيدين وأبنائه الأولين الذين بنوا هذا المكان وأسسوا لوجوده في الزمان:

جاءَ الأردنيون من أوسعِ بريةٍ وأكبرِ شمسٍ،

ودخلوا في حاضناتِ الرصاصِ وأنفاقِ

الفوسفاتِ ومغاورِ البرقِ،  
جاؤوا من الشمالِ والجنوبِ،  
من البحرِ الميتِ والصحراءِ، فألفوا المدينةَ متناهبةً بينِ سدنةِ  
الخرائطِ،  
وتجارِ المواشي، وموثقي العقودِ،  
كانت فيلادلفيا معدةً لاستقبالِ الأميرِ.  
الاحتفالُ والنشيدُ لهم، ولنا مشاريعُ التَّوطينِ والسُّدودِ النَّخرةِ والمُعَلِّباتِ،  
وهراواتُ روما اندلعتُ في إسطبلاتِ خيلِ الأميرِ»<sup>(31)</sup>.  
ويقول:

أَيْتِهَا الْهُوَادِجُ،  
أَيْتِهَا الْهُوَادِجُ،  
يا أجراسَ الصحراءِ.  
مِنْ هُنَا مَرَّ الْأُرْدُنِيُّونَ حُفَاةَ السُّيُوفِ  
وَالْأَقْدَامِ،  
فِي أُرُوحِهِمْ يَقْدَحُ حَجْرُ الصُّوَانِ،  
وَفِي لِحَاهِمِ الْمَغْبَرَةُ تَعْوِي الذَّنَابُ.  
أَيْتِهَا الْهُوَادِجُ،  
أَيْتِهَا الْهُوَادِجُ،  
مِنْ هُنَا مَرَّ شَعْبِي،  
عَارِيًّا وَضَامِرًا يَسْحَبُ خَلْفَهُ،  
نَهْرًا يَابَسًا وَصُقُورًا كَهَلَةً»<sup>(32)</sup>.

وأحمد ناصر ينتمي إلى هؤلاء المناضلين الذين جاؤوا من الصحراء محملين بالأحلام والشجاعة والعزيمة على بناء وطنهم بدمائهم، ويفدونه بأرواحهم، مثله مثل الشافعي وناهض حتر وتيسير السبول وعودة أبو تايه. يقول عن الشهيد صلاح حباشنة الملقب بالشافعي الذي يهديه قصيدتين:

تذكَرُ الشافعيُّ أنَّ الأردنَّ

أسرعُ مُهرٍ في القطيع

وأنَّ الشَّمالَ يدفعُ في عربةٍ من صِفافٍ

بناقدٍ «كليب الشريدة» وثيابه<sup>(33)</sup>.

فأحمد ناصر يأتي على اسم الأردن التي يعرفها ويؤسس لحكايتها وينتمي إلى رموزها: أردن عودة أبو تايه، وكليب الشريدة، وتيسير سبول، وصلاح شافعي، وناهض حتر، وميشيل النمري. وهو يشبههم، ويحمل القلم ليؤدي دوره، كما يحمل بعضهم القلم مثله، أو السيف، أو القلم والموقف والمبدأ والنضال، وهو يعزز حضوره من خلال القصيدة، ويحمي ويرسخ هويته بسرد الحكاية بقلمه:

«أنا ولدٌ خائبٌ في العشيرةِ والشعرِ

جئتُ من مضربٍ في شمالِ الرياحِ

وفي لغتي نبرةٌ كالصَّهيلِ

كان سوطي من جلدِ ثورِ

أمرُّ به فوق ظهرِ اللغاتِ الأنيقةِ

والسَّافلينِ

فلا تتركوني أسمي المذابح من أرضِ «جلعادٍ»

حتَّى قميصي الأخيرِ»<sup>(34)</sup>.



وهو يُسمَّى قصيدة باسم: «صحراء عودة أبو تايه» وهو كما يشير في هامش القصيدة عنه أنه «زعيم عشائر الحويطات في جنوب الأردن، أسهم في الانتفاضة ضد الأتراك أثناء الحرب العالمية الأولى، ولمن لا يعرف تاريخ الأردن يمكن له الرجوع إلى فيلم «لورنس العرب»، حيث قام بدور «أبو تايه»، ولكن على الطريقة الهوليوودية، الممثل «أنطوني كوين».

ويقول عن تيسير السبول الشاعر الأردني الذي مات منتحراً، ويهديه القصيدة:

لصوتك إذ يقتفي السّخرية  
ويثير شغب الرّصاص  
أقول: سلاماً أيها الصّقرُ  
سلاماً أيها المطعونُ بالمديّة الذهبية<sup>(35)</sup>  
ويخاطب ناهض حتر بقوله:  
وما الذي ينبغي قوله، أيضاً  
يا ناهض حتر  
للأشجار، عندما مسرعة تمرّ  
في الصّورِ الملتقطة من الرّيف  
لزوجة النّقابيّ  
وهي تسأل عن فداحة الإضرابِ  
لعشائر النّعيمات  
والزريقات  
والنوايسة  
والبطاينة

وبني حسن

...

...

أليست عشائرنا

تلك الطالعة من البحر الميِّت؟

أوليست أغصاننا

تلك المتهدلة على جنة الرمل؟<sup>(36)</sup>

ولا بد من ملاحظة أرض جلعاد التي تتكرر في الديوان الثاني، وتدخل في عنوان المجموعة كذلك، وسيكون أجد ناصر في هذين الديوانين معنياً بتأسيس أسطورة المكان الذي يرمز له ب «جلعاد»، فجلعاد إشارة إلى أكثر من معنى، فهو اسم المكان الذي يشير إلى الأردن القديمة، والذي كان يطلق على الكتلة الجبلية الواقعة بين نهر اليرموك شمالاً، ونهر الزرقاء جنوباً، ونهر الأردن غرباً، وهو جبل جلعاد، وهو منطقة جلعاد. يقول:

ولا تتركوني

أسمي المذابح من أرض «جلعاد»

حتى قميصي الأخير،

أعدّ انتهاكات لحمي،

وأمي التي فارقتها النبوءات<sup>(37)</sup>

ويقول في موضع آخر:

حسبك الآن

أن تشتهي لغةً لنُحاسِ الوطن  
هكذا...

نشتهي لغةً من نُحاسٍ ونُهملها  
نشتهي وطناً مثلَ جلعاد يوماً  
ونُهملُ أشجاره في الغداة<sup>(38)</sup>

ويقول كذلك:

لا فرق بينَ المعاطفِ في ثلجِ «جلعاد» وبين  
القَميصِ المشجَّرِ بالدمِّ في «الأشرفية»<sup>(39)</sup>

وأجد ناصر معنيّ برواية هذه الأسطورة المكانية من خلال أسماء أبطالها وأعلامها من أبناء الأردن، وبعد أن يرحل عن الأردن والوطن العربي سيتخذ الوطن والمكان صيغاً لغوية وجمالية أخرى، وتتحوّل تدريجياً إلى المنفى، ومن ثم إلى أماكن أخرى فنية مجازية أكثر منها حقيقية وواقعية. وفي الديوان التالي سنجد أثر المكان وسرديته وجماليات الأسطورة وكتابة سيرة المكان، إلا أنها ستتغير تدريجياً في الدواوين التالية، وتذهب أكثر فأكثر باتجاه المجاز.

#### 4- قصيدة التفاصيل اليومية:

في شعر أجد ناصر سنجد هذا الملمح واضحاً، وهو لا يتناقض مع صناعة الأساطير الخاصة والعامة، ولا مع اللغة الطقسية، والغنائية الرعوية التي تسم كتابة أجد ناصر، بل إن هذا المزاج يؤلف بمجملة النكهة الخاصة، والشخصية الأسلوبية الواضحة والخاصة لقصيدة الشاعر، وهو ما لن يتخلى عنه بمرور التجربة، وإنما يزيده عمقاً وصلابة، ولعل الديوان الأول يبدو من عنوانه معنياً بالتفاصيل، فأجد ناصر الشاعر المكاني بامتياز، يحتفي بالمقهى، ويمدحه، وهو وإن كان يقدم المقهى

بمحمولاته المجازية والرمزية كما أسلفنا، إلا أنه يتحدث عن مقامه بعينها، وناسها، وشايبها، وتفاصيلها:

ومقهى «الجزيرة» لم ينحن في المساء  
على ركبته، لم يشته شارعاً آخر  
لم يضق بمساحته،  
وبأخشابه الشتوية،  
بالزُّبن الدائمين.  
ولم يرتجل مشهداً للنساء المثيرات في المدن الساحلية،  
لم ينته ضيقاً كيديك،  
ولم يتشر كالدماء<sup>(40)</sup>

ولعل هذه السمة ترتبط بالقصيدة الحديثة، وبقصيدة النثر على وجه الخصوص، والتي تظهر ملامحها في ديوانه الأول: مديح لمقهى آخر، وتتضح أكثر فأكثر في المجموعة الثانية: منذ جلعاد كان يصعد الجبل، ولتصبح ملمحاً أسلوبياً مهماً في كتابة أمجد ناصر، وحاضراً في أعماله كلها، وهذه القصيدة يرجع فخري صالح ولادتها إلى يانيس ريتسوس، وترجمة أعماله إلى العربية من قبل سعدي يوسف ورفعت سلام وفخري صالح نفسه، خاصة أن أمجد ناصر تأثر كذلك بسعدي يوسف كما تأثر بترجماته، «ورغم أننا لا نستطيع أن نعثر في المجموعة الشعرية الأولى على ما يتطابق بصورة حرفية مع الأسلوبية الريتوسية في معالجة موضوعه الشعري، إلا أن أهم ما نعثر عليه هو احتفاؤه بقصيدة التفاصيل والنبرة الخفيفة التي تميز شعراء قصيدة النثر العربية الجدد»<sup>(41)</sup>.

ويمكن الاستشهاد بعدد من قصائد المجموعة الثانية لأمجد ناصر، خاصة قصيدة غياب التي يشير إليها فخري صالح، وهناك أيضاً قصيدة بعنوان: قمصان، التي

تصف القميص، ولكنها تحيل إلى ما هو أبعد منه، فيضحى الاحتفاء بالقميص احتفاء بالإنسان وبأحلامه وبآلامه، وهنا «يبدو المشهد الشعري وكأنه تأملات حول القمصان ووظائفها. لكنها في النهاية تبدو مجرد وسيلة للتعبير عن خسارات الكائن وهزائمه، وسيلة لتفريغ الإحباطات وتعاسات الليل التي تسفر عن وجهها في الصباحات الطالعة على الخاسرين»<sup>(42)</sup>. يقول :

هذا هو القميصُ  
قديمٌ بعض الشيء وفضفاضٌ  
يحتاجُ إلى مُلامسةٍ سريعةٍ،  
من يدِ امرأةٍ مثلاً  
صحيحٌ ثمة اهتراءٌ طفيفٌ في الياقة،  
كالحِجِّ إلى حدٍّ ما تحتَ الإبطين  
لكنه، على أية حال، ما يزال صالحاً للنزهة  
صالحاً لسوقِ قطيعٍ من الماعزِ في رياحِ مُوشِكةٍ

\*\*\*

لا تذهبُ في الظنِّ بعيداً أيُّها الصديق  
فالقميصُ لا يمتُّ بصلةٍ ما إلى الرَّجْلِ المُقامِ  
نصبهُ في السَّاحةِ وحيداً كياله الضَّجْرِ  
لا يأخذنك الظنُّ بعيداً  
هذا القميصُ له شرفُ الخسارة  
لكنه ليسَ لذلك الرَّجْلِ

\*\*\*

إنه قميص

\*\*\*

عندما نبتدى صباحاتنا  
بارتداءِ القمصانِ المشجّرة،  
فالأمرُ يعني توجيةَ تحيةِ شاسعة  
إلى الصباحات

\*\*\*

في كلِّ صباحٍ نهض من أحلامنا المغتالةِ  
وعلى أفواهنا أحماضُ الليالي،  
وثمة في الشفتينِ رغباتٌ مهزومةٌ وبقايا كلامٍ  
نهرعُ إلى الأدراجِ والمشاجبِ  
وبحركاتٍ ملولةٍ  
نبعثرُ الثيابَ اليابسةَ  
بحثاً عن قميصٍ مناسبٍ  
أيّ ريحٍ تجفُّ قمصاننا  
الغارقة في الشّهوات

\*\*\*

الفلاحون يزرعون القطنَ طويلَ التيلة،  
لكنهم يرتدون الحراشفَ

\*\*\*

عندما إلينا يُصوّبُ الرّصاصُ

من المكامن اللائذة يخرقُ قمصاننا  
ويحدثُ ذلك الصَّفيرُ الذي يدلُّ عليه الدَّمُ.  
وعندما إلينا تصوبُ الأزهارُ من الرّوابي  
والأيدي التي على وشكِ النّعاس تُحدثُ ذلك  
التوهّجَ الذي  
تدلُّ عليه القبلاّتُ

\*\*\*

في اللّيل تهيم القمصانُ  
على وجوهها بحثاً عن المناكبِ  
والأزرارِ المتساقطة

\*\*\*

يسألونك عن القمصان

قل هي:

رايةُ الجسد

شراعُ الرّغباتِ»<sup>(43)</sup>

وقد أوردت القصيدة كاملة لأقول إن بناء قصيدة القمصان ينمّ على المظاهر التالية:

أولاً: يتخذ صيغة هادئة متأنية، تبني القصيدة تدريجياً، وتتصاعد باتجاه ذروتها التي

تنتهي بها القصيدة:

يسألونك عن القمصان

قل هي:

## رأية الجسد

شراع الرغبات»<sup>(44)</sup>

ثانياً: أن القميص يبدأ من الحقيقة، ويمرّ بصور متنوّعة من المجاز، فهو ليس قميصاً واحداً، ولكل قميص دلالاته وإحالاته المعرفية والرمزية:

1- قميص الشاعر نفسه.

2- قميص الرجل المقام نصبه في الساحة.

3- قميص الشّهوات.

4- قميص الفلاحين.

5- قميص الحرب.

6- قميص الحب

ثالثاً: أن العناية بهذه القطعة من اللباس لا تنفصل عن العناية بمن يلبسها. وأن الجزء يدلّ على الكلّ، ويُحيل عليه.

رابعاً: أن أجد ناصر يجد طريقة شعرية في التعبير عن الأغراض الكبرى، بالتفاصيل الصغرى، وهو ما يصنع شعرية التفاصيل في مجمل أعماله الشعرية.

خامساً: تحولات المبنى والمعنى في كتابة الشعر: هل كان يستطيع أجد ناصر بشخصه الجدلي الإنساني والوطني والشعري أن يبقى ويبقى على الشكل التقليدي في الكتابة الشعرية؟ لقد بدأ تجربته الشعرية بكتابة شكل التفعيلية المغاير للقوانين التي استنها الرواد والشعراء الذين جاؤوا بعدهم، بل كتب شكلاً خاصاً ينتمي إلى تقاليد عريقة وعراقية على الأغلب كما قال هو في مقابلة معه وأكد عليه صبحي حديدي بقوله: «إن أولى المرجعيات الشعرية التي تحاور ناصر مع تراثها لم تكن تلك التي كرسها أمثال يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وتوفيق صايغ، كما للمرء أن ينتظر



من شاعر شاب مثله، يتطلع إلى حداثة ناثرة فائرة، على غرار ما كانت تفعل قصيدة النثر وتنظيرات «مجلة شعر» في المثال الأبرز، بل كانت أعمق حواراته قد توجهت إلى أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وسعدي يوسف وحسب الشيخ جعفر ويوسف الصايغ»<sup>(45)</sup>.

لم يكن ديوان أمجد ناصر الأول غير ناضج كما يحدث للشعراء في دواوينهم الأولى، ولم يكن مقلداً مع وجود آثار الشعراء الآخرين وتجاربهم، التي تخلص منها بسرعة وذكاء، بل كان كذلك منبثاً عما تطور ووصل إليه من شخصية شعرية قوية، وجاعلاً الخروج من التفعيلة خروجاً مبنياً على أرض صلبة وواعية، ومستكشفاً لإمكانات قصيدة التفعيلة، ليتمكن بعدها من استغلال إمكانات النثر في كتابة قصيدة النثر، ومن التأسيس لأشكال أخرى من الشعر المنثور إلى قصيدة الكتلة إلى السيرة والرواية. وهو تجريب لم يكن مقصوداً دائماً كما يقول أمجد ناصر نفسه، ولكنه كشاعر حقيقي كان لا بد أن يطور تجربته في كل ديوان يكتبه. فالمقصود هو الذهاب بتجربته إلى أبعد حدود البناء الفني الناضج المستضيء بالخبرة والتجربة واكتشاف طرق جديدة في التفكير والتعبير. وهو قلق الشاعر المشروع المفتوح على كل طاقات اللغة وأدواتها ورؤاها.

ويمكن تتبع الملامح الأولى والأساسية لشكل قصيدة أمجد ناصر، حيث كتب ديوانه الأول ضمن مواصفات قصيدة التفعيلة، حيث إن هذه القصيدة على الرغم من التزامها بالوزن إلا أنها اختارت التفعيلات الأقرب إلى النثر: فاعلن، وفعلن، بل والمزج بينهما في كثير من الأحيان، بالإضافة إلى قصائد تتخلى عن الوزن والقافية، ممهدة أكثر فأكثر لاستقراره في شكل قصيدة النثر، يقول:

واحدٌ

ليسَ أكثرَ من رجلٍ واحدٍ

ولكنه عالياً كانَ

منتشراً  
كالجبال التي حدرته إلى السهل  
كان عصياً  
ومحتدماً مثل صخر الجنوب  
جموحاً  
ومنبسطاً مثل خيل الجنوب  
إنه الشافعي<sup>(46)</sup>.

إنه يكتب بالتفعيلة، ولا يلتزم بالقافية، ولكنه يصنع قافية بالترار، وبالإيقاع الداخلي الذي يجمع بين الغنائية والموسيقى الكامنة في تناغم الجمل والعبارات والحروف في الكلمة الواحدة، وعلاقة الكلمات ببعضها البعض، وسيظل الشاعر يتخفف من شروط التفعيلة ويذهب تدريجياً باتجاه الشعر وقصيدة النثر والنثر شيئاً فشيئاً دون تخطيط مسبق، سوى إرهافه للحساسيات الجديدة التي تبدى في الكتابة الشعرية في الثقافة العربية.

كما أنه يتخفف من فائض اللغة وفضفضتها، ويقرب من لغة الحياة والشارع التي يقبض على شعريتها ببساطتها، وبالتصاقها باليومي والعادي والهامشي، وبأدوات غير أدوات الشعر التقليدي. ولذلك فإن أجد ناصر لا يفارق الغنائية، ولا تفارق الغنائية قصيدته إلى نهاية التجربة، ولكنها من نوع خاص، فالغنائية في الشعر العربي القديم كانت على مستوى الشعور الفردي والشخص، ولكن الغنائية في الشعر العربي الجديد على مستوى التجربة الكلية، والإنسان والكون. إنها تتجه إلى أن تكون غنائية كونية<sup>(47)</sup> وعلى الرغم من أن أجد ناصر كتب الديوان الثاني خالياً من قصائد التفعيلة، إلا أني أثرت وضع الديوانين معاً لأن آثار قصيدة التفعيلة بشروطها ومواصفاتها موجودة بشكل أو بآخر في الديوان الثاني، كما أنهما يمتلكان مواصفات موضوعية

وفنية متقاربة، فأحمد ناصر في ديوانه الأول كتب قصيدة تفعيلة متخففة من شروط التفعيلة، وكانت أقرب إلى قصيدة النثر، وفي الديوان الثاني ما فعله هو الخروج من الوزن، والجدية في التخفف من بلاغة التفعيلة، والاقتراب بقصدية من بلاغة الحياة واليومي والعادي، «لأنه مخترق بتأثيرات سعدي يوسف الذي رغب في أن يخلص القصيدة العربية من ثقل الاستعارة والمجاز بعامة، ليكتب قصيدة هي أقرب إلى عالم النثر منها إلى عالم الشعر»<sup>(48)</sup>.

## المصادر والمراجع

- 1- ت.س. إليوت، في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1991، ص114.
- 2- انظر صبحي حديدي، مقدمة ديوان حياة كسر متقطع، أمجد ناصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2019، ص10 وما بعدها.
- 3- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص7.
- 4- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص11.
- 5- رشيد يجياوي، معابر أمجد ناصر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص22.
- 6- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص14.
- 7- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص15، 16.
- 8- أمجد ناصر، مديح لمقهي آخر، ص26.
- 9- السابق نفسه.
- 10- أمجد ناصر، خبط الأجنحة، منشورات رياض الريس. لندن. ط1، 1996، ص84.
- 11- أمجد ناصر، خبط الأجنحة، وزارة الثقافة، ط2، 2002، ص90.
- 12- أمجد ناصر، مديح لمقهي آخر، ص29.
- 13- السابق نفسه، ص60.
- 14- السابق نفسه، ص73، 74.
- 15- السابق نفسه، ص56.
- 16- عبد اللطيف الوراري، رؤيا سندبادية، القدس العربي، 30 أكتوبر 2020.
- 17- رشيد يجياوي، معابر أمجد ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010، ص43.
- 18- انظر: عباس بيضون: سندباد بري، العربي الجديد، 27 مايو 2019.
- 19- عباس بيضون، مقدمة الأعمال الشعرية: سندباد بري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص17.

- 20- سيدي محمد، حوار مع أمجد ناصر، الجزيرة نت، 2007/1/10.
- 21- عبده وازن، اندبندنت عربية، رحيل أمجد ناصر الشاعر العابر... بقصائد المنفى ومرثيات الوجود، 31 أكتوبر 2019.
- 22- محمد بودويك، الشعر الرعوي: المفهوم والخصائص، دنيا الوطن، 2013/7/6.
- 23- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 24.
- 24- أمجد ناصر، مديح لمقهي آخر، ص 60.
- 25- السابق نفسه، ص 69، 70.
- 26- عباس بيضون، سندباد بري، العربي الجديد، 27 مايو 2019، وكذلك المقالة نفسها: أمجد ناصر، عباس بيضون: مقدمة الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص 14.
- 27- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 9.
- 28- أمجد ناصر، مديح لمقهي آخر الأعمال الشعرية، ص 34.
- 29- نلتقي مع بروين حبيب على تلفزيون دبي 2012.
- 30- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008 ص 22.
- 31- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008 ص 82، 83.
- 32- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 145.
- 33- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 99.
- 34- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008.
- 35- أمجد ناصر، منذ جلعاد كان يصعد الجبل، ص 111.
- 36- أمجد ناصر، منذ جلعاد كان يصعد الجبل، الأعمال الشعرية، ص 116، 117.
- 37- أمجد ناصر، مديح لمقهي آخر، ص 65.
- 38- السابق نفسه، ص 44.
- 39- السابق نفسه، ص 55.
- 40- السابق نفسه، ص 28.
- 41- فخري صالح، شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر (دراسة

- ومختارات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998، ص 110.
- 42- فخري صالح، مقدمة مختارات شعرية، أمجد ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص 10.
- 43- أمجد ناصر، منذ جلعاد كان يصعد الجبل، الأعمال الشعرية، ص ص 164-167.
- 44- السابق ص 167.
- 45- صبحي حديدي، أمجد ناصر: مراسم التفعيلة وأصالة قصيدة النثر، الأيام، 5 أيلول 2020.
- 46- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 23.
- 47- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقى، بيروت، د.ط، 2009، ص 118.
- 48- فخري صالح، أمجد ناصر: قصيدة النثر إذ تتغذى من شعريات عربية وعالمية عديدة، مجلة نزوى، 25 يناير 2020.

## المرحلة الثانية: الخروج من بيروت ونضج الأسئلة

### 1- تحولات المكان:

قد تبدو عناوين المجموعات الشعرية عموماً، من المفاتيح المهمة لقراءة المضمون الذي تدور فيه المجموعات التالية: رعاة العزلة، وهو الديوان الذي كتبه أمجد ناصر بعد خروجه من بيروت حين وصل نيقوسيا، وهي مرحلة قال عنها الشاعر في إحدى مقابلاته إنه يكاد لا يتذكر منها شيئاً، وهي التي قضى فيها ست سنوات من عمره، وتلت بيروت، وسبقت رحيله إلى لندن واستقراره فيها حتى وفاته، فقد كان أمجد ناصر بين منعطفين كبيرين في حياته، ولذلك لعل الديوان كان أقرب إلى المراجعة الفنية والموضوعية للتجربة السابقة، وممهدة لما سيأتي بعدها، ولكنها في الوقت نفسه منعطف فني وجمالي.

وفي هذه المجموعة نجد أسماء الشخصيات الأردنية مثل ميشيل النمري الذي يهديه المجموعة، وعجلون وفيلادلفيا وبقية آثار المكان الأردني الذي قدم ما يشبه السردية له في الديوانين السابقين، وحاول أن يكملها في هذا الديوان، يقول في قصيدة فيلادلفيا:

لا نَشِيدُ يُطَاوِلُ صَدْرِكَ  
العَامِرُ بِالشَّهْبِ وَالكَهَالِ  
وَلَا أَحَدٌ  
رَأَى بِعَيْنِ الصَّقْرِ  
وَأَنْتِ تُمْسِكِينَ حَجْرًا رُومَانِيًّا  
بين يديك  
الأمراء

الذين كانت تفوحُ من أعطافهم

رائحة المسكِ

تماثلوا في الشقاء

أمام غُرَّتِكِ العالية.

والفتيانُ

الذين شققَ لحمهم

شوقُ التماسكِ المرصود

بالحراب والأعنة

قضوا

واحداً

واحداً

وأنتِ بعيدةٌ كنجم

قريبةٌ كشجرةٍ صنفصافٍ

لا تمنحين الرضا

ولا ترفعين الرّجاء

لأجلك تدور أحجارُ الرّحى

ويتدفقُ الينبوع<sup>(1)</sup>

ففي نيقوسيا العزلة والإطالة على مشهدين: أحدهما يتباعداً، يمدح أماكنه وأشخاصه وتفصيله، وثانيهما يتراءى ويقترب، ويظهر قلقه الوجودي إزاءه. وهو ما سيتضح تدريجياً في الديوان التالي: « وصول الغرباء ». حيث يبدو الشاعر عارفاً



أن لندن مكان عبور جديد، إلا أنه سيقضي فيها بقية حياته، وهو أكثر من مجرد مكان للعزلة مثل برهة نيقوسيا. ومن جهة أخرى تتكاثر الأسئلة في مطالع القصائد، وكأنها الأسئلة التي يطرحها أجمد ناصر على نفسه وعلى تجربته:

أرأيت

نحن لم نتغير كثيراً

وربما لم نتغير أبداً<sup>(2)</sup>

\*\*\*

هل غفّت غزاةٌ عجلون

هل نامت قلعة الرّبض؟

أما يزال في «دين»

يشخبُ الدّم من أوصالِ الشجرة<sup>(3)</sup>.

\*\*\*

كيف أكتبُ قصيدتي

وأنا لا أملكُ إلا حطامَ الوصف؟

كيف أهَيِّئُ مديحاً غامراً

لوجهِ الأميرةِ الغائمِ

في سكينَةِ البياض؟

كيف أفتني أثرَ الغزاة

المرميّةِ بالشواظِ الذهبي؟<sup>(4)</sup>.

\*\*\*

من تألَّقَ في تلك الأعوام، وجماع؟  
من اهتدى وضلَّ فاهتدى إلى ظلالٍ وارفة؟  
من أحبَّ وارتعشَ، وكرهَ وانتفضَ،  
وغنَّى ففاض؟ (5) .

إلى آخر هذه الأسئلة التي تعبر عن هذه المرحلة، وتسمها فنياً وموضوعياً، وتعبر  
بالشاعر في مرحلة برزخية بين الداخل والخارج، ومن الوطن إلى الغربة فالمنفى،  
وتظهر قلقه الواضح حول مصيره، ومصير الوطن بعده، ومصير الشعر الآتي. ففي  
هذه المرحلة أيضاً يتخذ الشاعر قرارات جمالية، يعبر عنها بالشعر وبالإرادة، ويبدو  
واعياً لإقباله على مرحلة جديدة في الكتابة، ومنعطف فني وجمالي مغاير لما سبقه، وهو  
ما يظهر في قصائده عبر الفعل المضارع المباشر: أريد:

أريدُ أن أنظفَ صوتي

من أو كسيدِ الأغنية

والنداءاتِ المعقودةِ بشرائطِ فضيَّة (6) .

فأجد ناصر يكاد يُسمِّي ما هو مقبل عليه، فهو معنيّ بتنظيف صوته وقصيدته،  
وتخليصها من التقريرية والمباشرة وشرائط البلاغة الفضية، وهناك القرارات  
الموضوعية المرتبطة بالفنية والجمالية، والتخلص من هراء القصيدة، والاسترسال  
والفضفضة اللغوية التي تضر بالقصيدة، فهو مدرك تماماً لعيوب الشعر، ويرهف  
الحس للقصيدة الجديدة والحساسية الخاصة بها، ويصمم على أن يكون حُرّاً ويذهب  
بقصيدته إلى أقصى فضاءات الحرية والتحليق بعيداً عن كل ما يمكن أن يعوقه  
ويعوقها:

أريدُ أن أنظفَ روحي

من أي الطاعةِ وعناقيدِ المغفرةِ

أريدُ أن أنظفَ وجهي

من سياءِ السُّلالةِ،

وأغصانِ شجرةِ العائلةِ.

أريدُ أن أنظفَ الأوراقَ من هُراءِ القصيدةِ،

وعبثِ التَّداعياتِ<sup>(7)</sup>.

ولعل تسمية هذه المرحلة بالعزلة تصح وتبدو معبرة تماماً عن المجموعة، لأنه ينشغل فيها بمراجعة نفسه وأسئلته وتجربته السابقة، ويتشوق للطيران بعيداً وعالياً، ولكن فيها من الشجن والغنائية ما سيظل ملازماً لهذه التجربة الغنية في تحولاتها وتطوراتها. مع أنه معنيّ بتنظيف صوته من أوكسيد الأغنية كما يقول، وهو واع لما هو مقبل عليه من كتابة جديدة، وإن كان لا يعرف السبيل إلى ذلك، سوى الإرادة والوعي وشغف الشعر.

وفي وصول الغرباء يستكمل الرحلة السيزيفية باتجاه ما يلحم به الشاعر والإنسان، وإذا كانت مرحلة ديوان رعاة العزلة شكلت برهة للتأمل، وعزلة حقيقية بين سفيرين: في قبرص بين بيروت من جهة، ولندن من جهة أخرى، وهو لا يستقر كإنسان، قبل أن يجد ضالته وجواب أسئلته شاعراً قلقاً بطبعه، وبروحه التي لا تعرف الطمأنينة، ولن تعرفها كما تنبأت له أمه مرة، وكتب ذلك لاحقاً في ديوان: حياة كسر دمتقطع. ولذلك فإن هذا الديوان: وصول الغرباء يبدو كأنه الوجه الآخر ل: رعاة العزلة، ويظهر الألم الوجودي الذي يعتره ويسيطر على قصيدته، ومفاوز الغربة والمنفى والضلال. يقول في القصيدة التي تحمل تاريخ ميلاده 1955:

بين أترابي فزتُ بالمنفى  
فكافأتني سيدةً بكنزةٍ كُبرٍ أولادُها الخمسة  
ولم يرتدوها.

وبين أولئك الذين ما برحوا يتساقطونَ من المنعة  
مُنحتُ جزيرةً غادرُتها بين رحلتين لقراصنةٍ عميانٍ  
كانوا آيةً في الغضب. وأُعطيْتُ مدناً تدين إلى  
المتحررين

بفصولٍ من موسيقى الخشخاش (8)

ويقول في القصيدة التي يهديها للشاعر السوري نوري الجراح المغترب مثله بعنوان:  
عازفو الأنفاق:

دع الحنينَ يُرِيَّ خِرافَهُ في الظلِّ  
واخلعْ عنكَ سِتْرَةَ ناظري السّفوح،  
فأنتَ هنا  
لا ياسمينَ لِتُوجِّجَ شهوةَ الباعثاتِ مناديلهنَّ  
بيدِ الصغير، ولا حبقَ لموكبِ العائدين من  
جبهةِ النّدى.

أنتَ هنا  
وأنا ضيفٌ على مائدةِ الحيرة  
نُقَلَّبُ معاً مساكبَ الذاكرة (9)

وبالمقابل فإن هذين الديوانين يظهران ما جدّ أجد ناصر في العمل عليه من التأسيس لقصيدة نثر خاصة به، فيها ملامحه البدوية وأنشودته الرعوية وأدواته المثقفة بالتجربة والقراءة والملاحظة والسفر، وهي لن تتصفي من الغنائية تماماً، بل ستظل ملازمة لقصيدته، ومضفية عليها طابعه وروحه ولمسته الشعرية الخاصة، وسيُعنى أكثر بالتفاصيل الصغيرة، واليوميّ والهامشي، بالإضافة إلى تنظيف القصيدة وغربلتها من أثقالها وحمولاتها القديمة، لتحمل الحساسية الجديدة التي يهدف أجد ناصر الإصغاء إليها، والاستجابة لمتطلباتها. كما أنّ الشاعر يتعد أكثر عن ضمير المتكلم، ويراقب الذات من بعيد من خلال ضمائر أخرى كالمخاطب والغائب، « إنه شعر يقوم بإرهاق الحواسّ جميعها: العين والأذن واللمس والشمّ والتذوق، في محاولة دؤوبة للتعرف على معنى الوجود في هذا العالم المستغلق على الفهم، ففي أمكنة الآخرين تعاني الذات من العزلة الخائفة بحيث يبدو العالم صعب التفسير، والعلاقات بين الذات والعالم، والأشياء والظواهر، بحاجة إلى فكّ شفراتها العصية على التدبر»<sup>(10)</sup>. يقول:

الغرباء الذين جاؤوا من الضفاف الأخرى  
 تمرکزوا في قلاع تُشرف على طرق البريد  
 فكّر في أغرار يترصدون السّعاة في الأزقة ويجبرونهم  
 على الاعتراف بالمصادر الغامضة للعناوين<sup>(11)</sup>

ويقول أيضاً:

جاءت التي أحبّها أوّل مرّة  
 بمسوح أسود  
 بعرق أبيض تحت الإبطين

بغمّازتينِ ذاويتينِ  
بكتفينِ يدرجُ عليهما الدّجاجُ  
بطفلينِ يتمخّطانِ ويمسحانِ بأكمامِهما  
بحسبِ ورقبٍ يتشاءبانِ<sup>(12)</sup>

فهو يستطيع في هذا الديوان وما بعده مراقبة الذات من مسافة كافية لتذوب الأنا، وتبدو الذات المنفتحة على العالم وعلى الآخرين، من خلال ضمير الغياب في هذه القصيدة ومثيلاثها. ومع أن أجد ناصر يُهدي مجموعته: رعاة العزلة إلى صديقه ميشيل النمري بقوله: « إلى الذي أيقظه ذلك الصباح باكراً، ليسوقه إلى جبل الرصاص: إلى ميشيل النمري»<sup>(13)</sup>، إلا أنه يكتب له قصيدة تحمل رثاءً عالياً في النبذة الشعرية المتألّمة، وفي الصور الفنية الفريدة في ديوان: وصول الغرباء، ويظهر أكثر فأكثر أسلوبه المتفرد في بناء الصورة من التفاصيل البسيطة، واللغة العالية:

لو تأخرتَ في النّوم قليلاً لبلغتَ الأربعين.  
الأربعون التي انتظرتك في نيلةِ الشراشفِ وأكوابِ  
القرفة لتروّضَ بدنك الصاهل<sup>(14)</sup>

ويقول:

لم يأخذك النّومُ  
لم تشبهه برائحةِ اليودِ التي تهبّ من البحرِ  
لم تفكرَ بسرّاً أنوثةِ هذا الصّباحِ  
لم تلحظْ عقاربَ السّاعةِ  
وهي تدفعُ الدّقائِقَ بقرّونها إلى الحافّةِ

يَدٌ فِي حِزَامِ الْجِلْدِ  
وَصَدْرٌ يَدْفَعُ الْهَوَاءَ الْمَمْنُطَ

مُسْرَعاً

خَرَجَتْ

إِلَى

الْقَتْلِ

وَأَيْلُولُ سَفَرِ جِلَّةٍ حَجْرٌ

تَتَشَقَّقُ عَلَى هَضْبَةِ الْأَكْرُوبُولِ. (15)

لقد تغيّر المكان، وتبدّلت زاوية النظر إليه، لأن الشاعر صار أبعد عن أمكنته المركزية الأولى، وازدادت المسافة بينه وبينها، وصار لقوة الكونكريت معنى واضحاً وواقعياً وملموساً، ولذلك ستبدو المسافة واضحة في القصيدة تبعاً لذلك. وكأنّ تأكيده على عدم التحوّل والتبدّل شكلاً من أشكال الخوف والرعب من أن تسلبه الأمكنة الجديدة علاقته وارتباطه بأمكنته القديمة ومتعلقاتها:

أرأيتِ؟

نحن لم نتغيّر كثيراً

وربّما لم نتغيّر أبداً:

جلساتُ القرفصاء

الغسيلُ المحتشدُ أمامَ البيوت

الأولادُ المعفرونَ بالتراب

الشايُ المنعُ في المساءات

النميمة المنعشة

الرضى بالقليل

الأخذ بالثأر

والدّم الذي لا يصير ماءً

كل ذلك،

وكأننا ما نزال في المفرق

أو السّلط، في الكرك أو الرمثا

كأننا ما اجتزنا حدود الشّمال

إلى المدن الكبرى

والسّواحل» (16)

## 2- القصيدة الأيروسية:

في هذه المجموعة: «سرّ من رآك» ينتقل الشاعر إلى مساحة أخرى، تنبثق ولا بد من ملامح ثابتة في أصل الشخصية اللغوية لأحمد ناصر، والتي يبدو ما ينبئ بها ويمهد لها في دواوينه السابقة، وهي اللغة الحارة الأيروسية، التي يبني بها ديواناً كاملاً في لغة حب فريدة في تاريخ الشعر العربي الحديث والقديم على حد سواء. وتتخذ اللغة جمالياتها من الفريدة في التعبير، ومن الارتقاء بالجسد لحظة اندماج الجنس بالحب في لغة حارة وشفافة، تجعل من الأيروسية عنواناً معبراً عن الحب وعن الجنس في لحظة الرغبة العالية، وتجسيدها فنياً بأدوات الخيال والجمال. ومن هذه الأدوات الجمالية الإيجاء والإيحاء والإشارة:



باللِّمسةِ  
أُحرِّرُ المِثالَ من قلبه  
وعلى ضوءِ المِياهِ الشَّفيفةِ  
أصلُ إلى أصلِ الصَّرخةِ (17) .  
ويقول:  
نظيفٌ  
ومحفوظٌ  
وماثلٌ  
يلمُعُ في نداهِ الزيتونُ  
مغسولٌ بأمطارٍ وصواعقٍ  
له هذه الرائحة:  
قطعُ الأعشابِ في الصَّباحِ (18) .

بهذه اللغة الموحية يكتب أجد ناصر ديواناً كاملاً، يبدو كقصيدة واحدة مقسّمة إلى مقاطع تحت عناوين، ولكنها تنتمي إلى الروح اللغوية والفنية ذاتها التي تهيمن على الديوان كاملاً.

وجدير بالذكر أن الموضوع / الأيروسية استدعى استخدام البلاغة بكل إمكانياتها المجازية والخيالية من التورية والطباق والجناس والاستعارات والكنيات والتشبيهاً بصورها المختلفة، ولكن موضوع الحب واللغة المتدفقة جعلها بلاغة قابلة للهضم، بل إن الموضوع يحتاجها وتلزمه في التعبير عن هذا الموضوع الحار والحسي، بكل حرارة اللغة وحسيتها التي تبرزها البلاغة وتبرز من خلالها:

دَعِي مُتْرَبِّصَ الشُّقُوقِ  
يشهدُ صحوةَ الفراشة،  
الرائحةُ تصعدُ إلى الخياشيم  
اليعسوبُ يطيرُ بين الأعمدة  
ويهوي على العتبة<sup>(19)</sup>.

وهناك تراسل الحواس الذي يعمل على تنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين المدركات، ومن الملاحظ في هذا الديوان الاعتماد على الحواس جميعها: النظر، والسمع، والذوق، والرائحة، واللمس، بالإضافة إلى الحدس، ولذلك يوظف الحواس والصور الحسية، والتراسل والتبادل بين الحواس في العلاقة واللذة وما قبلها وما بعدها «وبحيث تكون القصيدة تنبض وتتحرك وتمشي وتغنج ولها رائحة، وتحدث طعماً وتسمع الأصوات فيها، وهي قصيدة كاملة الحواس»<sup>(20)</sup> يقول:

أعيننا بيضاء من الفرح  
كأننا عمي نراك بالرائحة  
ونتقرّك بالأنفاس<sup>(21)</sup>.

وهذه البلاغة بأدواتها وإمكاناتها تغطي على الديوان كاملاً، ولعلها تتعارض في جزئياتها وتفصيلها مع لغة قصيدة النثر التي تنحو إلى الحقيقة وتقرب من البسيط واليومي والعادي والمباشر، وهو ما صارت تقرب منه قصيدة أجد ناصر وتذهب باتجاهه. لولا أن الموضوع في هذا الديوان استعاد تلك المنطقة بكل مكوناتها وعناصرها، وأكدت على الغنائية التي لن تفارق قصيدة النثر عند أجد ناصر حتى آخر تجربته، وستصبح ميزة لقصيدته، وعلامة أسلوبية عليها. لأنها لغة تمتاز بالخفة وبالثقل في آن

واحد.

ومن العلامات والميزات الأسلوبية في هذا الديوان التركيز على الثنائيات الضدية، وخاصة في اللون، حيث يبرز جمالية الأبيض وجمالية الأسود:

ففي كُلِّ لَفْتَةٍ مِنْكَ يَطِيرُ سَرْبُ يَمَامٍ  
أَشَدُّ بِيَاضًا مِنْ سَرِيرَةِ النَّائِمِ  
وَمَعَ كُلِّ فَتْلَةٍ لَكَ  
يَهْتَدِي قَمَرٌ ضَالٌّ إِلَى مَدَارِهِ  
بِيَدِكَ الْيُمْنَى اطْبَعِي كَفَّ الْحَنَاءِ  
عَلَى قَنْطَرَةِ الْبَيْتِ  
فَلَيْلُ اللَّيَالِي كُلِّهَا  
عِنْدَمَا تَضَعِينَ قَدَمًا عَلَى الْعَتَبَةِ  
مُرْغَمًا يَبْيِضُ (22).

ويقول:

المرأةُ تَنْشُرُ أَيْضَهَا عَلَى الْغَرِيبِ  
أَبْيَضٌ هُوَ الْحَلِيبُ  
أَبْيَضٌ هَذَا اللَّيْلُ بِقَلْبِ أَسْوَدٍ  
أَبْيَضٌ مَخَاتِلُ غَالٍ وَعَالٍ  
بِحَدَائِنِ أَسْوَدِينَ (23).

وتنسب هذه القصيدة إلى آخرها بالأبيض ودرجاته وآثاره وتناقضاته وجمالياته

التي يبرزها الأسود ويجليها:

وردةُ الدانتيلِ السوداء

في أعالي الفخذ<sup>(24)</sup>.

ويقول:

نراك على حافةِ السرير

وأنت ترتدين جوربيكِ الأسودين

شعركِ يُزُجُّ وظهركِ العاري يوجُّ

فنغشى،

سُكاري

وما نحن<sup>(25)</sup>.

في هذا الديوان لا نجد الجسد بدون الحب، وبدون ظلال الجنس الإيروسية المختلفة، التي تترك القصيدة في صورة تشبه الحلم، لا يرتوى منه ومن آثار لذته التي تلتحم بالألم، وبالفراق. ولكنها تظل لهباً أزرق لا يبدو في النار إلا آثار مخيلة الرائي والحالم والشاعر والعاشق، فالإيروسية بحسب باث هي الجنس محولاً إلى استعارة، والمخيلة هي الوسيط الذي يحرك الفعل الإيروتيكي والشعري معاً، هي القوة التي تحول الجنس إلى طقس وشعيرة، واللغة إلى إيقاع واستعارة<sup>(26)</sup>.

سُرَّ من رآك

من وضع يداً على صابونة الرُّكبة

من غطَّ إصبعاً في السُّرَّة

واشتمَّ سرّاً

سُرَّ مَنْ أَسْدَلَ مِرْفَقاً  
على ضُمُورِ الأَيْطَلِ  
من شَارَفَ النَّبْعِ وَشَافَ  
ذو الغُرَّةِ  
يتضَوَّعُ بِرَائِحَةِ أَسَدٍ نَائِمٍ  
مهياً للأخذِ  
ممتنعٌ ومزدجرٌ (27).

وهنا لا بد من التأكيد على أننا نقرأ قصيدة لا تبذل موضوعها، بل ترقى به، مع أنها تشير بوضوح وبغموض إلى ما تريد الإشارة إليه، وتشف وتكشف، ويبدو الجنس في هذا الديوان لا ينفصل عن الحب والشعر، ولذلك يظل عالياً يقدر ذاته في هذا المرتقى الشعري اللغوي الحسي الحار، الذي يختار مفرداته بعناية، ويحشد لها الصور والمجاز دون مبالغة من جهة، ودون إسفاف من جهة أخرى في الوقت نفسه، كما إنه يقترب من الذوق الصوفي وكشف ملذات الجسد والحب والشعر، وإن كان يعود إلى البلاغة التي بدا أنه يفارقها في العملين السابقين.

### 3- المكان التاريخي والنفس الملحمي:

في ديوانه: «مرتقى الأنفاس» يفتتح أجد ناصر مساحة جديدة، ويبدو لكل موضوع أدواته وأساليبه، ولذلك لا يكاد يبدو ديوانان عند أجد ناصر بالنفس ذاته، إنه ينتقل خطوة في كل ديوان، وغالباً ما تكون الخطوة صعوداً باتجاه الشعر وأعلى ينابيع الفن. إلا أن هذا الديوان يلتقي ويتقاطع مع ديوانه الآخر: كلما رأى علامة، زمنيّاً وموضوعياً وفنياً، رغم وجود الاختلافات بينهما كذلك. ولكنه في نهاية ديوانه: كلما

رأى علامة يشير إلى زمن كتابة الديوان بقوله: «كتبت نصوص هذا الكتاب في لندن بين عامي 1995، 1997، وهي، بهذا المعنى، تترافق وتلي ديوان مرتقى الأنفاس» (28).

وأما ديوان مرتقى الأنفاس الذي يهديه كاملاً إلى أبي عبد الله في زفراته الأخيرة، فإنه يكتب ما يشبه ملحمة شعرية عن الخروج العربي من الأندلس، وهنا تنوع الضمائر وتتبدل، ففي حين كان الديوان السابق يعتمد بشكل أساسي على ضمير المخاطب المؤنث، فإنه يتنوع هنا بين ضمير الجمع المتكلمين فيما يشبه مقدمات الملاحم التي تمهد للحكاية بالسرد المسبق من قبل الكورال والمجموع، ومن ثم يأتي دور الأمير في سرد حكايته والتبرير لما حصل والندم عليه، ثم يتحول إلى ضمير المخاطب المذكر فالمؤنث. ولذلك يتصاعد النص وتعلو وتيرة السرد فيه إلى ذروة، ثم يأخذ في الهبوط التدريجي وحل عقدة الحكاية، وصولاً إلى المقطع الأخير بضمير المتكلم العائد إلى أبي عبد الله الصغير نفسه، الذي يكشف عن مغزى مرتقى الأنفاس، حين يقول:

متوَّجٌّ بخفّتي

عرشي على الهواء

مسنوداً بحرقة الأنفاس

خفّتي ما أبقّت لي أثراً على الأرض

ولا رفعتني إليك،

آه خفّتي ارفعيني

أو ذريني بكتفٍ مائلة

أصدُّ غباراً يهبُّ على خطى طفولتي بين الرُّمان

آه خفّتي

وصل الغريبُ

بلا بارحةٍ أو غدٍ

وصل الغريبُ على آخرِ نفسٍ (29).

إنها الخاتمة الهادئة التي تستقر على آخر نفس عربي في الأندلس، وتنتهي ملحمة أبي عبد الله وحضوره في آخر الأزمنة العربية والأمكنة العربية الأندلسية. ويضمن أجد ناصر نصوصاً تتناول الخروج من غرناطة مثل مجنون إلزا لأراغون، وسقوط غرناطة لوأشنطن إيرفنج<sup>(30)</sup>. وهذا يعني أن هذا الديوان يستند إلى الروايات التاريخية والشعرية، ويصنع سردية جديدة لهذا الخروج العربي، ويختار الشاعر شخصية أبي عبد الله ليكون بطل هذه السردية، وليكون الديوان قصيدة ملحمة تؤرخ للحظة الخروج، وتثبتها في هذا النص العالي لغويًا وفتيًا:

لنْ نعرفَ كم غفونا هناك

تحتَ ظلالِ رموشنا

وكم دارت بنا الأرضُ

في كتب تداولها مقتنونٌ عديدون

لكننا رجعنا أخفَّ ما نكونُ

ولم نجدْ من تركناهم على الأبراج

يصدّون رياحاً من سبعِ جهات<sup>(31)</sup>

وتبدو الملحمة حاضرة في هذا الديوان، كما يتضح التدرج والتغير في الضمائر، وفي احتواء عناصر الملحمة من شخصيات وحدث وصراع وعقدة وحل للعقدة، وكذلك في أسطورة المكان والشخصيات. ومع أن هذا النفس غير غريب على كتابة أجد ناصر، إلا أنه نضج واكتمل هنا، وقدم ما يُقارب ملحمة متكاملة تستشرف

التجربة العربية الماضية، والتي لا بد من ملاحظة إسقاطاتها على الحاضر العربي، الذي ظل يعيد التجربة ذاتها. ومن جهة أخرى فهناك تجربة الشاعر/ الشخص/ أمجد ناصر التي تتقاطع مع تجربة الأمير أبي عبد الله الصغير في خروجها من أمكنتها الأصلية، ويبدو التشابه والتلاقي بشكل أو بآخر، وكأن هذه الملحمة هي ملحمة الشخص/ المجموع/ الأمة: «فقد خرج أبو عبد الله الصغير من قصره راضخاً ومستسلماً لما جنته يده من تعاونه مع الأعداء وتفريطه بالإرث الكبير من حضارة أجداده. كما خرج أمجد ناصر من وطنه ومن حروب الفكر والأيديولوجيا منهزماً تاركاً وراءه ماضيه وأحلام طفولته وعنفوانه»<sup>(32)</sup>. يقول أمجد ناصر: «يحلولي أن أتصور أن أبا عبد الله الصغير في «مرتقى الأنفاس» ليس أكثر من قناع لما هو راهن، قناع لصاحب القصيدة نفسه، أو من يشبهه في اللحظة الراهنة، التاريخ بحد ذاته ليس شيئاً مهماً في هذا الكتاب، فالتاريخ يكتبه المؤرخون، لكن الفن يتبدى في الموضوعية التاريخية لما هو غير تاريخي بالمرّة. أظن أنه يحاول اكتشاف اللحظات المفقودة، أو اللحظات التي لا يتوقف عندها كاتب التاريخ ودارسه، إنها طبقة تحتية بعض الشيء، حيث يثوي فقدان، وتتبدد الأحلام ويتخثر الحنين»<sup>(33)</sup>، يقول:

أنا أبو عبد الله المكنى بالصغير،

بكرُ أُمي

وُلدتُ تحتَ لبدةِ الأسدِ

رايتي حمراء

ودليلي نهارٌ يميل<sup>(34)</sup>.

ويقول:

آيتي اليوم أن أكون صامتاً وسطَ فصحاءِ النهارِ منقطعاً لرنينِ القوافي بين أسنانهم  
الكبيرة<sup>(35)</sup>.



وينتهي النص في مقطع يبدو وكأنه يوحد بين الأمير والشاعر، بين الأمير وقناعه، أو بين الأمير وبين الأقنعة المختلفة التي يعبر عنها، ويريد من خلالها التعبير عن الواقع الشخصي لعبد الله بن أبي الصغير الذي يوازيه في خروجه الأسطوري والدرامي من وطنه ومكانه الأصلي من جهة، وكذلك التعبير عن الواقع العام لخروج العربي من مكانه وزمانه بالاحتلال والتهجير من جهة أخرى:

بأوعية الندمِ نضحتُ غبارَ الأفكار  
وتركتُ للمقبلينَ زفرتي  
حجراً على رابية<sup>(36)</sup>.

ويقول:

ليستُ نجمةً المجوسِ  
ولا نارُ بني أهلي هذي التي تضيءُ  
وتختطفُ  
إنما طيفكِ  
عابرٌ

بين قمتين

أو لعلها أنفاسكِ  
تستدرج وعوداً لا تموتُ ولا تحيا  
أو ربّما حسرتي  
ترمي شواطئاً في صميم الليلِ  
وتجسّ قرار الهاوية<sup>(37)</sup>

#### 4-كلما رأى علامة:

هذا الديوان التالي والمزامن لديوان «مرتقى الأنفاس»، كما يقول أجد ناصر نفسه، وهنا استدعي أيضاً نصوصاً جديدة، ويوظف كما يقول شذرات من ريلكه، دانتى، سفر أيوب<sup>(38)</sup>، ومع أنه يخرج من التاريخ، والمراجع الحقيقية لتجربة أبي عبد الله الصغير إلا أنه يواصل أسطورة الشخص/ الشاعر الذي يواصل السير متتبعاً العلامات، ومقتفياً أثر النبوءة التي حملته من وطنه لأول مرة على جناح طير لا يستقر، ويتابع الطيران وطريق الهجرة والمنافي، وكأن الملحمة تتواصل بعلامات الشخص/ الشاعر، الذي يتابع الخروج من المكان تلو الآخر بحثاً عن غايته التي تتفلت من يده كالسراب:

لم يبقَ حاجزٌ «مترو» لم أفقرُ عنه  
ولا شارعٌ إلا تحزّنَ في ذاكرة قدمي،  
كتبْتُ قصصاً عن الحبِّ والجنونِ لم تعجبُ أصدقائي المتطلّبين  
فلم أكن مُهتماً بالصَّنيعِ بل بتصنيفِ مراتبِ الخديعة<sup>(39)</sup>.

ومما يلفت الانتباه في هذا الديوان أربع مسائل موضوعية وفنية مهمة:

الأولى: الانتقال من الديوان/ القصيدة الذي يحمل موضوعاً واحداً تدور حوله المجموعة كاملة في «مرتقى الأنفاس»، إلى القصائد القصيرة التي تكاد كل قصيدة منها على قصرها أن تنفرد بموضوعها. بل لعلها على قصرها تحمل أكثر من موضوع واحد. يقول في القصيدة التي تبدأ بها المجموعة، تحت عنوان: جدارة:

لَمَنْ  
إِنْ لَمْ يَكُنْ لِمَذَلِّي اللَّيَالِي

مُتَنَكِّبِي النَّجْمَةَ وَالنَّاي

يُخَفِّقُ الْحَرِيرُ، أَسْوَدَ، فِي مَضَاجِعِ الْمَهْجَرَانِ  
لَمَنْ إِنْ لَمْ يَكُنْ لِلْسَّائِرِينَ خِفَافاً عَلَى الْأَرْضِ  
تَثَقُّبُ الْقَصَبِ أَنْفَاسُ السَّهْرِ؟<sup>(40)</sup>

وفي هذا السطور شكل من التأمل والحسرة، ومنح جدارة الألم والحزن لمثله:  
الشاعر الذي يواصل الرحيل والتنقل، ويعاني المهجران والسهر.

ويقول في القصيدة التالية مباشرة بعنوان خفقان:

كَيْفَ لِي وَمَا مَسَسْتُ سِوَى الْيَدِ

أَوْ رَبِّهَا ذَكَرَها

عَلَى الْمَائِدَةِ

أَنْ أَدْعِي وَصَلاً غَيْرَ مَا يَحْمِلُنِي عَلَيْهِ

الْوَجِيبُ الْخَلَا مِنْ قَبْلِهِ الْقَلْبُ؟

كثيْرٌ عَلَيَّ أَنْ أُنْذِفَعَ بِالْحَقِيقَةِ وَحَدَّها بَيْنَ الْجَبَابِرَةِ

وَاضِعاً قَدَمِينَ مِنْ قَصَبٍ وَسَطَ هَبُوبِهِمْ<sup>(41)</sup>

ويبدو واضحاً أن هذه المقاطع تشير إلى مواصلة رحلة أبي عبد الله الصغير، وقناع  
الشخص المهزوم المطرود من أرض الحب ووطن الروح والجسد. ولعلّ هذا يشكل  
الوجه الآخر لهذه التجربة وهذا القناع الذي لم تتسع له المجموعة السابقة، في شكل  
القصيدة القصيرة من جهة، وفي ضمير المتكلم وراثاً الذات وتأمل التجربة الخاصة  
التي عاينها الشاعر/ أبو عبد الله/ الإنسان والشاعر.

الثانية: أنّ هذا الديوان يحتفي بنمط جديد، وبمسار جديد في التجربة يقوم على القصيدة القصيرة، وأنفاس الهايكو<sup>(42)</sup> كما سألها، حيث «كل كلمة من هذا النمط من القصائد هي تجربة قائمة بذاتها»<sup>(43)</sup>، يقول:

-1

الشَّمِيمُ الَّذِي فَاحَ مِنْ سَفْحِ البُكُورَةِ  
قَلَدْنِي الوَشَاحَ فَرُحْتُ أَنهَى وَأَمْر

-2

أَنْفَاسِكِ المَدَاوِيَةِ  
مَسَّتْ الهَوَاءَ العَلِيلَ  
فَأَبْرَأَتْهُ  
هِيَ نَفْسُهَا التِّي  
أَدْنَفْتَنِي

-3

يَدٌ عِنْدَ ذِي العَرْشِ  
وَفِي الأُخْرَى الصَّوْلَجَانُ  
المُلْكُ كُلُّهُ  
شَهْقَةٌ وَخَيْطُ أَلْمِ<sup>(44)</sup>

ولعلّ هذه السطور المكثفة الموجزة تتناول قضيتين: الحبّ والحرب، فيبدو هذا

الديوان استكمالاً لديوانين سابقين لا ديوان واحد: سُرّ من رآك، ومرتقى الأنفاس.  
هذا من الناحية المضمونية والموضوعية:

الشَّمِيمُ الذي فَاحَ من سفح البكورة/ حب

قلّدي الوشاح فرحت أنهي وأمر/ حرب

يدُّ عند ذي العرش/ حب

وفي الأخرى الصّولجان/ حرب

الملك كله/ حرب

شهقة وخيط ألم/ حب

ومن الناحية الفنية والجمالية هنا تظهر الاستعانة بالتكثيف لصياغة شعرية الجملة، التي لا تتكىء بالضرورة إلى الصورة، أو البلاغة بصورها المختلفة، وإن كانت تستخدمها أحياناً.

الثالثة: بلاغة الحذف، وهذا استكمال الإيجاز والتكثيف في النقطة السابقة، ولكن بناء المجموعة كاملة على التلويع بالمعنى، وترك المتلقي يُساهم في استكمالها، وبناء النهايات الجمالية والموضوعية المختلفة للجملة « لأنّ القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلقٍ فيها، بل إنّ وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية، فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة ابتداءً من تصورهما الأول، ممارساً فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة»<sup>(45)</sup>. ولعلّ هذا يتبدى منذ العنوان: كلما رأى علامة، فتبدو الجملة غير مكتملة، وتترك أفق التوقع مفتوحاً لدى المتلقين، فما الذي يفعله الشاعر كلما رأى علامة؟ هل يتبعها؟ أم يخالفها؟ هل يفسرها أم يبحث عنها؟ وهذا الحذف النحويّ هنا يقابله حذف دلالي وجمالي في بقية المجموعة، يقول:

- ماذا جنت يداك من طيرانك الخرافيَّ

فوق الشتاء والصيف؟

- العلامة!

- هل لها غير ما أعطته لسابقين

شُّبوا

وشابوا

وأوحشوا بنات نعشٍ قبلك؟<sup>(46)</sup>

الرابعة: العلامات والنبوءات: على مدى تجربة أمجد ناصر الشعرية تبدو العلامات والنبوءات مُحركاً ودافعاً، وإشارة تلوح له ولا يتبينها ولكنه يتبعها مأخوذاً:

في لندن التي أُقيم فيها الآن بقناع شخص وهميَّ فاراً من نبوءة أمي التي يرُنُّ فيها اسمي الأول كذكرى مُفزعَةٍ « يا يحيى لن تعرف نفسك الراحة » من الصعب، على كلِّ حال، أن يستلقي المرء على سطح بيته القرميدي المائل ويعدُّ نجوماً هجرت مواقعها<sup>(47)</sup>.

وهذه النبوءة سيصدقها الشاعر، ويكررها، ويسير في ضوئها وعلى هديها. وهناك إشارات ينتظرها دون أن يفهمها، أو يعرف لها سبباً:

الاثنين 3/3/3

اليوم الثالث في الأسبوع العربيِّ

مجرد يوم آخر في لندن.

فلم أفع في الحب،

لم تقم القيامة،

لم يضرب أسامة بن لادن مُجدِّداً

الفلسطينيون على شاشات تلفزيونات «ديكسونز» يواصلون موتهم

الإيمائي،

بوش وبلير يتنافسان أيهما أطول ناباً،

والعالم، كما قال والس ستيفينز، بشعّ والناس حزاني<sup>(48)</sup>

وفي قصيدة رقم طينية، يقول:

رأيتُ آلهةً وملوكاً بذقونٍ مُدبّية، نموراً وأسوذاً تزارُ في أقفاص من الذهب الخالص،  
أسرى يرسفون بالحديد، عازفين يُدمون أصابعهم على أوتارٍ رفيعة. رأيتُ بوابةً من  
الآجر المزجج بقامةٍ جملين يطبعها اللون الأزرق (لم أعرف إن كان لون سماء أم تنهيدة  
بنت) سأراها ثانيةً وأمسها بيدي بعد أكثر من عشر سنين في متحف «بيرغامون» في  
برلين.

هاتفٌ قال لي. ارم هذا الرقيم.

إرمه.

ليس باليد التي سيأكلها الدودُ تحملُ عبء الأبد.<sup>(49)</sup>

فهو شاعر النبوءات، قراءة الرموز والعلامات، والسير معها وخلفها، ويفعل  
ذلك كذلك مع الخاتم القيرواني الذي أهده له سعدي يوسف، وشرخ في طغرائه،  
وظلّ مستأنساً بعلاماته إلى أن أصلح شرخه:

لاحظتُ بعد ذلك أنّ الصّحو الصّباحي لم يعد مهموزاً بالبروق، التّوقعات،  
الترانيم، الوعود الطائشة، وأنني جعلتُ أشيبُ بسرعةٍ من دون أن تظهر عليّ عوارض  
الحكمة، الصّمتُ الدالّ، التوليّ عن السّبِق الضّاري على الموقع والمكانة.

.....

تَأَكَّدْتُ بَعْدَ فَوَاتِ الْأَوَانِ

أَنْنِي فَعَلْتُ شَيْئًا إِمْرًا

وَلَكِنْ هِيَهَاتَ أَنْ أَعْرِفَ مَا هُوَ (50)

وهذه العلامات والنبوءات تدخل في بلاغة الحذف التي تصنع شعرية ما، لأنها تحيل على مجهول، وفراغ يدعي الشاعر أنه لم يحله، ويترك للقارئ وللمتلقي حرية التخيل، وفضاء التوقع مفتوحاً، لأن الشاعر يترك نفسه في فضاء الأسئلة والتوقعات، ويترك قارئه في فضاء مماثل:

أَرَاهِمُ كُلَّمَا ذَهَبْتُ وَعَدْتُ مِنْ «هَيْثَرُو» (أَذْهَبُ أَحْيَانًا إِلَى الْمَطَارِ لِأَنَّي مَسَافِرٌ بَلْ لَأَكُونَ عَرْضَةً لِلْإِحْتِمَالِ الَّتِي يَمْنَحُهَا السَّفَرُ) وَلَا أَقْتَرُبُ مِنْهُمْ.

أَخْشَى إِنْ فَعَلْتُ حَتَّى مِنْ دُونَ مَنَظَارٍ أَوْ سُلَّمٍ أَوْ رِبْطَةٍ عَنَقٍ طَوِيلَةٍ أَنْ أَظَلَّ مَشْبُوحًا هُنَاكَ.

فَأَنَا مِثْلَهُمْ أَنْتَظِرُ شَيْئًا يَحْدُثُ. (51)

هذه العلامات والإشارات تتأكد أكثر في ديوانه: كلما رأى علامة، وفي قصيدة بعنوان: ثلاث إشارات في طريق الأعمى:

أَنْتِي لِمَنْ هُوَ فِي خَفَّتِي أَنْ يَحْمَلَ

عَبَّءَ الْعَلَامَةِ وَالسَّرِّ؟

لِهَذَا أَتَرَنَّحُ (52)



## المصادر والمراجع

- 1- أمجد ناصر، رعاة العزلة، الأعمال الشعرية، ص 200.
- 2- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 151.
- 3- السابق نفسه، ص 154.
- 4- السابق نفسه، ص 170.
- 5- السابق نفسه، ص 172.
- 6- السابق نفسه، ص 182 .
- 7- السابق نفسه، ص 181.
- 8- أمجد ناصر، وصول الغرباء، ص 302.
- 9- السابق نفسه، ص 295.
- 10- فخري صالح، أمجد ناصر: بدوي وافد إلى حضارة الكونكريت، أخبار الأدب، 4 يناير 2009 .
- 11- أمجد ناصر، وصول الغرباء، ص 278 .
- 12- السابق نفسه، ص 316.
- 13- أمجد ناصر، رعاة العزلة، الأعمال الشعرية، ص 183.
- 14- أمجد ناصر، وصول الغرباء، ص 313.
- 15- السابق نفسه، ص 313، 314.
- 16- أمجد ناصر، رعاة العزلة، الأعمال الشعرية، ص 184، 185.
- 17- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 289.
- 18- السابق نفسه، ص 286.
- 19- السابق نفسه، ص 278، 279.
- 20- عاطف أبو سيف، قراءة في قصائد الكتلة لأمجد ناصر، الأيام، 29/6/2004.
- 21- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 295.
- 22- السابق نفسه، ص 276 .

- 23- السابق نفسه، ص 283 .
- 24- السابق نفسه، ص 290.
- 25- السابق نفسه، ص 299 .
- 26- أوكتافيو باث، اللهب المزدوج، ترجمة: المهدي اخريف، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 1998، ص 10.
- 27- أمجد ناصر، سرّ من رآك 298، 299.
- 28- أمجد ناصر، سرّ من رآك، ص 436.
- 29- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 382.
- 30- السابق نفسه، ص 335.
- 31- أمجد ناصر، مرتقى الأنفاس، الأعمال الشعرية، ص 428.
- 32- نسرین محمود الشراذقة، الاغتراب في شعر أمجد ناصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2012، ص 183.
- 33- أمجد ناصر، رصين، 4 ديسمبر 2012.
- 34- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 354.
- 35- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 355.
- 36- السابق نفسه، ص 361.
- 37- السابق نفسه، ص 439.
- 38- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008، ص 436.
- 39- السابق نفسه، ص 434.
- 40- أمجد ناصر، كلما رأى علامة، ص 7.
- 41- السابق نفسه، ص 8.
- 42- تعريف الهايكو: نوع من الشعر الياباني، يحاول فيه الشاعر من خلال ألفاظ بسيطة التعبير عن مشاعر جياشة أو أحاسيس عميقة، ومن ناحية البناء تتألف أشعار الهايكو من بيت واحد فقط، مكون من سبعة عشر مقطعاً صوتياً باليابانية، وتكتب عادة في ثلاثة أسطر (خمسة، سبعة ثم خمسة). انظر ويكيبيديا [ar.wikipedia.org/wiki](http://ar.wikipedia.org/wiki) وقد انتشر

هذا الشكل الشعري في العالم وشاع، ويبدو أن أمجد ناصر يحاول الاقتراب والتجريب، ويسمي ما يكتبه أنفاس الهايكو.

43- كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق: دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، إبداعات عالمية، الكويت، ع 316، فبراير 1999، ص 65.

44- أمجد ناصر، كلما رأى علامة، ص 9، 10، 11.

45- صلاح فضل، نحو تصور كليّ لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 22، ع 3، 4، 1994، ص 74.

46- أمجد ناصر، كلما رأى علامة، ص 38.

47- أمجد ناصر، حياة كسر د متقطع، ص 22.

48- السابق نفسه، ص 86.

49- السابق نفسه، ص 88.

50- أمجد ناصر، حياة كسر د متقطع، ص 56، 57.

51- السابق نفسه، ص 92.

52- أمجد ناصر، كلما رأى علامة، ص 49.

## المرحلة الثالثة: القصيدة/ الكتلة وانفتاح قصيدة النثر على النثر

### 1- قصيدة الكتلة وتقنيات السرد في: «حياة كسر د متقطع»:

ينتقل أجد ناصر في هذا الديوان إلى مساحة جديدة كلياً، شكلياً ومعرفياً، إذ تبدو القصيدة في شكل كتابي جديد، ولا تتوزع على أسطر شعرية، وبذلك تنقطع صلتها تماماً بقصيدة التفعيلة، وتتخذ شكل المقطع/الكتلة، وهي عبارة عن: «كتلة جمل متواصلة تجانس أي نثر آخر، ويضفي بناء هذه الجمل في فقرة واحدة على القصيدة هيئتها وحضورها الشعريين، إذ لا يباض ولا فراغ يفصل هذه الجمل عن بعضها إلا في نهاية الفقرة الواحدة التي تتبلور داخلها بشكل متتابع ومتلاحق»<sup>(1)</sup>.

وهذه القصيدة تنحو نحو المشهدية والسرد في بناء درامي يستحوذ على كل نص من نصوصها، ويمكن أن تقسم القصيدة، وكل قصيدة من هذا الديوان إلى مجموعة من البنى المتشابهة، التي تتصاعد من حدث واحد، أو مجموعة من الأحداث إلى نقطة الأزمة أو الذروة، ثم يأتي الحل الشعري المفاجئ في نهاية القصيدة بحلّ العقدة فنياً وموضوعياً وجمالياً، وكما أسلفت فإن هذا يكاد ينطبق على قصائد المجموعة كلها:

المطلع	تأزم الحدث	العقدة	حل العقدة
نجوم لندن: نفساً وراء نفس تدفعني الأيام قدماً لكن عيني ظلنا وراثي تبحتان عن علامة تراءت وأنا مستلق ذات ليلة على سطح بيتنا في المفرق أعد النجوم وأخطئ ثم أعداها غير مبال بالثآليل التي تطلع في يدي وتنظفي	رأيت يوماً هذه الرؤيا ونسيت الرؤيا أو لعلني سمعت هذه الحكاية من عابر...	في زمن آخر، أو في حياة أخرى كمغربي على الأغلب، سمعت في مقهى شعبي بفاس القديمة رجلاً يقول لمجالسه المهموم: لا تبحت عن العلامة، لا تعرض طريقها...	في لندن التي أقيم فيها الآن بقناع شخص وهمي فأراً من نبوءة أمي التي يرن فيها اسمي الأول كذكرى مفزعة «يا يحيى لن تعرف نفسك الراحة» من الصعب، على كل حال، أن يستلقي المرء على سطح بيته القرميدي ويعدّ نجوماً هجرت مواقعها
فتاة في مقهى «كوستا»: في مقهى كوستا بهرسمت جاءت وجلست إلى الطاولة أمامي، مع أن المقهى خالٍ من الزواد في ضحى يُجاهد عبثاً لانتزاع شعاع من سماء لندن الطلساء. كنت أفكر في قصيدة فيها فتاة تأتي وتجلس أمام شاعر يحاول أن يكتب قصيدة عن فتاة تأتي وتجلس أمامه في مقهى خالٍ من الرواد.	وضعت الفتاة كتبها على الطاولة وحقيبتها على الأرض، ومضت عنها سترة عناية من الجلد الصناعي فتساقطت قطرات من المطر، واندفع نهداها القاسيان إلى الأمام، وارتما تحت بلوزتها...	أكثر من مرة هممت أن تقول شيئاً ولم تفعل، وأكثر من مرة هممت أن أتحدث إليها وأتراجع...	كان على الحائط أمامي ملصق إعلاني كبير لفتاة تجلس وحيدة تدخن وتحتسي قهوة، وتتنظر بزاوية منحرفة من عينيها في مقهى يشبه هذا المقهى

<p>قالت: لماذا تنظر إلي هكذا؟ فقلت: لست أنا. وأشارت بيدي إلى الخلف... في المرأة، كان شاب صغير يتراجع، مبهوتاً، بظهوره إلى الوراء، ويمسد شعره بيده</p>	<p>نهضت فجأة من مقعدها وانجهمت نحوي. ولم يكن في وجهها ما يشي أن صتارة النظرات الميدوزية قد غمزت، وبصوت جعل النادل الألباني الذي كان يُغيّر منافض السجائر بضجر يستعيد شغفاً فقده مذ قذفت به حروب البلقان إلى «الزون» الرابع من لندن.</p>	<p>وحيدة كانت على الطاولة في مدخل مقهى «تريتي» تنظر إلى ساعتها كما لو أنها تنتظر شخصاً (مزعوماً على ما هيأت لي ظنوني) تأخر في المجيء. واضح أنني تركت عيني تنضوان ثيابها قطعة قطعة فلما بلغتنا ورقة التوت</p>	<p>طريقة أردنية: بطريقتي الأردنية نفسها التي يبدو أنني لم أتخلص منها رغم الحدود والمواضع العبرتها بقدمي البدوي المرعنتين إلى النهب، كنتُ أتطلع وأمسد، بين حين وآخر، شعري الذي زحف عليه البياض في غفلة عن ورشة الزمن الكسول، التي ما إن تُدير لها ظهورنا حتى تكدح بدأب...:</p>
<p>كما يوحى لي كيانه الرخوي الذي يتماوج بين لحظة وأخرى، أنه صار كيس شوكولاته يمد إليه يده ويأكله حبة حبة.</p>	<p>حبة وراء حبة وبصوت مسموع يُصوّب إليه رؤوس الرؤاد... يُحرّك نظارتيه من صحيفة إلى أخرى ويده تجوس في الكيس الزهري وعندما تعود خاوية يضع رأسه على الصحف وينام حالماً</p>	<p>بنظارتين مُرتعتين تعودان إلى السبعينيات ويشعر جعديّ أشيب لا يكفي وحده لتبرير منتصف العمر الذي وصل إليه...</p>	<p>أكل الشوكولاتة في المكتبة العامة: ليست الصحف والملاحق العديدة التي يفرشها أمامه ويُنقل نظارتيه المرتعتين بينها ككاشتي مسح فضائتي هو ما يبجيء من أجله إلى المكتبة العامة بل كيس الشوكولاتة الزهري اللون المرسومة عليه دبة صغيرة يتتاعه من محل الأطفال في «تريتي سنتر».</p>

<p>حتى اكتشف لاحقاً أنه شخص من لحم ودم يُقيم في المغرب هارباً بدفع حدس غامض من عواقب اسمه التي ستكشفها له الأيام.</p>	<p>شخص آخر ينظر بفضول في الحقائق النسائية عندما تُفتح، إلى البلوزات لما تنشق، للسيقان حين تتباعد قليلاً...</p>	<p>لكنّ هناك شخصاً غير هؤلاء ضبطته في لحظة انفصال كوكبيّ نادرٍ يفعل ما أفعل بالضبط.</p>	<p>الشخص الآخر: مسوقاً برية أسلافي التي لم تزدها المدن المطوّقة بالغرباء وأنصال الليزر إلا وجهة أرقب بطرف عين الرّواد الدائمين للمكتبة العامّة في «هانسلو»...</p>
<p>تأكد ساعتها أنّ مياهاً كثيرة جرت تحت الجسر.</p>	<p>ولما تدعو فتاة إلى عشاء أو حتّى فنجان قهوة وتقول لك وأنت تلمس يدها أنّك في منزلة أيها تماماً.</p>	<p>أن تُذكرك أصوات المغنّين الصّاعدين بالزيزان العنيدة في ليالي الأرق...</p>	<p>مياه كثيرة جرت من تحت الجسر: تُصبح من جيلٍ آخر فعلاً هو عندما تتحرّس على الشّعور وأنت تقرأ قصائد الشعراء الشباب...</p>
<p>بعد عشرين سنة من طيراني الخرافيّ أمام أعين تصطاد الدباب الأزرق جلست على حافة «السبعة جسر» فخفت أن أدليّ قدمي فتفضح المسافة بين ذاكرتي والأرض.</p>	<p>لم يكن أحدٌ بمن عرف «السبعة جسر» أعجوبة الزرقاء المعلقة في إهليلج الغبار، يسمع بهذين الجسرين ولا يظنّ أنّ هناك جسوراً أكثر رهبة من هذا الجسر الذي بناه العثمانيون...</p>	<p>ما كنّا نعرف أنّ الأيام متوصلنا ذات يوم، أنا إلى «جسر لندن» وأنت إلى «جسر بروكلين».</p>	<p>السبعة جسر: عندما كنّا نقف على «السبعة جسر» وننظر إلى القاع المخصّب للوادي الذي لا اسم له (حيث لا ماء لا اسم)</p>

<p>بيؤبؤي تينك العينين، ومضتي الحياة المُتَشَبِّهين بجسد تحلّ على الطريق عن كلّ شيءٍ، نظرتُ إليّ من سريرها في «مستشفى الملكة علياء» وأنا أغادر شاكّة أننا سنلتقي في مكان آخر.</p>	<p>ثُمَّ كَفَّتْ عن توجيه أبي بِطرفِ عَيْنٍ أو بمهمةٍ من شفتيها اللّتين براهما الأملُ ليتبّه إلى ما لا يتبّه إليه الرجال عادة...</p>	<p>وكَلَّمَا أوغلتُ في الطَّرِيقِ تحلّتُ عن شيءٍ من جهازها الذي بستة عشر عاماً نحيلة ووحيدة جاءت به على قدمين تفتحان ناحية في التراب...</p>	<p>عدّ عكسيّ: تحلّتُ أمي عن أشياء كثيرة على الطَّرِيقِ، هي التي كانت تخصّ نفسها بكسر الخبز وعظام دجاجة يوم الجمعة بعد هبونا العاصف على الطعام...</p>
<p>في الأثناء جاء والدي بساعة الهاتف اللاسلكي من الداخل، وقال لي: أخوك على الخطّ وبعد أن أنهت المكالمة سألتني من الذي كنت أكلمه، فقلت لها: أحمد. كأنني أَلعب معها لعبة سخيقة طالّت أكثر مما ينبغي، تطلّعت إليّ باستكار وقال: من أنت إذن؟</p>	<p>فقالَت فجأة: جثتُ إذن؟ فقلت لها نعم جثتُ كما أجيء كلّ عام في مثل هذا الوقت ولكن من دون أولادي هذه المرّة. قالت: ولكنك لا أولاد لك. فقلت: ذلك أحمد، أنا يحيى ومتزوج من هند اللبنانية، تعرفينها، ولي بنت وولد. ضربت رأسها بيدها ضربة خفيفة مُعتدرة عن هذا الخلط...</p>	<p>ولأنتي ترنعتُ على الأرض لصقها تماماً بحيث لا يمكن لها أن تنفاداني فقد سألتني من أكون. فقلت لها: يحيى. قالت: ولكن يحيى في أمريكا. قلت: ذلك هو أخي أحمد، أنا يحيى الذي يقيم في بريطانيا...</p>	<p>استعداد للطيران: ... لم أجد تفسيراً أفضل لرفض جدتي تذكّري بشكل جيد عندما جلست بجانبها في غروب يزحف كئسيان على برنّدة بيتنا في المرفق. فالزمن، هذا السّم البطي، ضاعف جرعاته لمن تحبّ وتعهدها بالقليل، فضلّت تغالّب بقاء هي أوّل الزّاهدين فيه.</p>



<p>صمت فترة أطول ثم قال: هل أنت متأكد أن الإنسان يموت كما يموت أهله؟ فقلت له: لا أدري.</p>	<p>صمت ثم قال: أتدري أن أخي الأكبر مات بالسرطان في الأربعين من العمر؟ فأخبرته أن أمي أيضاً باغتتها السرطان مرتين، الأولى في حدود الخمسين فأمهلها عشر سنين ثم صارعه في الثانية سبعة أشهر دون أمل يذكر، والمشكلة أنني قرأت لا أدري أين أن الإنسان يموت كما يموت أهله.</p>	<p>قال: إن صديقنا المشترك شعر فجأة بضداع غير عادي فأخذوه إلى المستشفى فوجدوا الورم الخبيث مُتمكناً من الدماغ فاستأصلوه...</p>	<p>حديث عادي عن السرطان: كلنا تذكرنا صديقاً راحلاً لاحظنا أنه أصيب به. أترى؟ ليس هناك من يموت في محيطنا هذه الأيام بغير السرطان، صائد الغفلات اللعين. قلتُ هذا للصديق الذي أخبرني عن صديق آخر تسأل إليه السرطان وهو يُفكر في منظور أهلي للصحراء...</p>
<p>لاحظتُ بعد ذلك أن الصحو الصباحي لم يعد مهموزاً بالبروق، التوقعات، الترانيم، وأنتي جعلت أشيب بسرعة من دون أن تظهر علي عوارض الحكمة، الصمت الدال، التولي عن السبق الضاري على الموقع والمكانة... تأكدتُ بعد فوات الأوان، أنني فعلت شيئاً إمرأاً. ولكن هيهات أن أعرف ما هو.</p>	<p>...على حين غرة، في مقبرة «غرين فورد» عندما دخلت محل صاغة وطلبتُ إصلاح الخاتم. سألتني الصائغ الهندي إن كنت متأكداً، فعلاً، أنني أريد لحم الشرخ، فأجبتُه مُنعماً. فلحمه ما أمكن...</p>	<p>أبديتُ إعجابي به فخلعه وأعطانيه مُدمماً ما يشبه القول من السلف إلى الخلف، فمن الصعب أن تقطع بها يقول سعدي عندما يتخذ، لسبب ما، هيئة قنفذ قصيدته الشهيرة...</p>	<p>الخاتم القيرواني: مذكرات هذا الخاتم بيد الشاعر سعدي يوسف شدني إليه. حاولت في تلك الأمسية في «سالوتيشن بب» أن أتفادي النظر إليه فلم أستطع. لا بد أن سعدي لاحظ ارتبائي وميلان جذعي صوب يده اليمنى حيث كان الخاتم، ربما شرخ طفرائه ينثف ذروره.</p>

<p>الشابان اللذان التقيا تحت بروق الوعود في ليل عربي يستر حياة تمشي إلى الأمام ورأسها إلى الخلف أحدهما يكتب قصيدة نثر رعوية، والآخر قصيدة وزن تسحب نفسها من دبق الغنائية، يتمددان الآن جنباً إلى جنب في جيانة الصدقة الخضراء ويقرآن لبعضهما بعضاً قصائد لا تقبل بأقل من تغيير العالم.</p>	<p>الآن أفكر، أمط شفتي، أجيب بحياد الكلمات التي جفّ نسغها عن «مستواك الشعري» محاولاً أن لا بدو تبرمي واضحاً من بقائك على قيد الكتابة. وكذلك، أغلب الظنّ، تفعل...</p>	<p>كنت تركض بقصائدي بسرعة عداء المسافات القصيرة وأركض بقصائدك لأسبقك عند خطّ النهاية، ولم تكن تتوانى عن تسديد الكلمات لمن تُسوّل له نفسه انتقاد قصائد الغائب منّا.</p>	<p>صدقة الشعراء: لم يعد من يراني يسألني عنك، ولا من يراك يسألك عني وإن حصل فإننا نجيب بغمغمة لا كما كنا نسهل من قبل. يبدو أننا فجأة كبرنا. اجتزنا الأربعين التي لا يبلغها إلا الذين احتفظوا بطاقة الحياة كاملة في صدورهم، فالشعراء الذين يطعمون تين الصدقة لحم أكتافهم يموتون، عادة، قريباً من قصائدهم الأولى.</p>
<p>خشيت أن أقول لها إنَّ السّماء حتى في مدن الشرق التي قوضها العسكر والفساد من الداخل هي أيضاً طلساء، وإنَّ النجوم التي بقعت أديم طفولتنا بالمذنبات اختفت هي الأخرى فأفقد الميزة الوحيدة التي تحسّني عليها.</p>	<p>ابتسمت وأخذت توجه عربة اليد التي تبصّع بها في اتجاه باب منزلها مؤذنة بانتهاء هذا الحديث العابر الذي فرضه التأدّب المحرج على جارين يحاولان كل ما في وسعهما تفادي الآخر عندما يلتقيان عند بابيهما.</p>	<p>فقلت لها: ما الذي جرى لتختفي النجوم ويختفي القمر وتتحول السماء حتى في الليالي الصافية كعين الديك إلى ملاءة طلساء؟ قالت: لا أدري، ربما تغير المنامخ، وربما استخدمنا المفرط للكهرباء، هذا التمدن الزائد عن الحدّ، نضيء الأرض فتختفي السّماء: لعلكم في المند أفضل حالاً على هذا الصعيد. فقلت لها: في الأردن. فلم تتوقف عند تصحيحي للمرة الثانية.</p>	<p>منازل القمر في لندن: ...كُنّا نتكلم عن الطّقس، مفتاح الحديث الصدئ مع الإنكليزي، عندما أخبرتني جارتنا العجوز مسز مورس، الإنكليزية الوحيدة في شارعنا الذي توارى عنه الإنجليز واحداً فواحداً بعد أن رجحت كفة الأمسيويين فيه أنّ سماء لندن لم تكن مثلاً هي عليه الآن: كانت تشبه إلى حدّ ما السّماء عندكم في المند. فقلت لها: إنني من الأردن، فلم تتوقف عند تصحيحي الذي لم نجد فيه ربما ما يستحقّ التصحيح...</p>

<p>البيت بعدها: لم يتغيّر شيء يُذكر في البيت بعد وفاة أمي. فأخواتي الأربع، صورها الجانيّة شابّة، يواصلن رفع النّهار على أثافيّه الثلاث: الغال صباحاً، الكركم ظهراً، التمتع مساءً. ففي بيت أهلي لا محتاج إلى ساعة يد أو حائط، يكفي أن تشمّ الرّائحة لتعرف موقع الشمس في السّماء.</p>	<p>لم يتغيّر شيء يُذكر في البيت بعد وفاة أمي. فأبيدي أخواتي منهمة في ترتيب غرف غادرها أشقاؤهن الخمسة إلى بيوت أخرى لن يعرفوا فيها الرّاحة رغم أنهم لم يعودوا ينامون على فرشاة الليف الممدودة على الأرض، ولا يرتجفون أمام شاي الصّباح وخبزه كالمدمنين.</p>	<p>لم يتغيّر شيء يُذكر في البيت بعد وفاة أمي. حتى أنّنا كلما رأينا «كوثر» كبرى أخواتي، عاكفة على ضبط توازن الملح في الجرح، ظنّنا أن أمي لم تبرح البيت الذي بنته لطفة لطفة بكفن أبيض وجسد أكله السرطان قطعة قطعة إلى مقبرة مستضمّ أول ميت في العائلة.</p>	<p>لم يتغيّر شيء يُذكر في البيت بعد وفاة أمي. النّهار بخطوط عرضه الثلاثة، الغائبين، المراثون الأبدي لأبي بين إربيق الوضوء والجامع، والحين الذي لا يكلّ لأيام الفاقة السعيدة. كلّ شيء على حاله. إلّا تلك اليد التي يخبّر لها التراب.</p>
<p>مراقبو الطّائرات في «هتون كروس»: من كان الانتظار مهارته الوحيدة (مثلي) يمكن له أن يفهم ترصدهم النّهار بطوله لتلك الانبثاق المفاجئة من خلف سياج الأشجار في «هتون كروس». لعنّي اندهشت أول الأمر لهذا التكريس الرّواقّي للانتظار كشبكة رفيعة لصيد العلامات، لكنني أدركت بغريزة المتطرّ الأبدي ما يفعلون.</p>	<p>فأولئك الذين يكادون يعانقون الهدير التوربيديّ، الحظم الفولاذنيّ الكبير، الجسم المنساب عندما يقترب، جعلوا الانتظار الصّامت، الثّابر، مهاداً لولادة الشيء من قلب المجهول.</p>	<p>يظنّون أنّهم لا يفعلون شيئاً سوى التمرس في مواقعهم وفق زوايا هندسية حادّة، والحال إنّهم يفعلون ما لا يفعل المنصرفون بياقات قاسية وأحذية لامعة إلى صباحات مكفّهة في المكاتب...</p>	<p>لاكون عُرضة للاحتلالات التي تمنحها فكرة السّفرة ولا أقرب منهم. أخشى إنّ فعلت، حتّى من دون منظار أو سلّم أو عنق طويلة، أن أظلّ مشبوحاً هناك. فأنّا مثلهم أنتظر شيئاً يحدث.</p>

<p>ابتسم، ثم راح يضحك يضحك يضحك من دون أن يلاحظ أنّ الشارع خلا، تماماً، من المتدافعين بالمنكاب فراراً من يوم عملٍ طويل.</p>	<p>أما دفتر المذكرات الذي دون فيه رأيه الصريح برّب عمله كدجال من الدرجة الأولى وزملائه كأثقال لا يستحقون أن يجتمع بهم حلبة أو «كريدور» فيهون أمره أمام ذلك «الشيء» الموجود في مغلف مطبوعة عليه قلوب القديس فالانتاين الحمراء متضوّعاً بـ «تلك» الرائحة.</p>	<p>لم يكن الأمر يتعلّق بمتحف الصور والرسائل والزهور المحنّطة التي أرسلتها إليه النساء اللواتي ظنّت كلّ واحدة منهنّ أنّها الوحيدة في حياته...</p>	<p>موت مُفترض للاعب سيرك: ...ماذا لو مات الآن لأني سبب تافه مثلها يموت الناس عادة، وقاموا بإفراغ محتويات أدراج مكتبته، و«وجدوه» في المغلف المطبوعة عليه قلوب القديس فالانتاين الحمراء؟ أي سقطت سيّهي بها حياته المتأرجحة على حبال رفيعة، بل قل، أي نكته سيبتنّدها زملاؤه إلى أمد طويل؟</p>
<p>الأغنية التي تدندن لي وحدي، الآن، تمون علي الطريق: طويلة، طويلة يا سكة العاشقين.</p>	<p>في الإجازة الصيفية علمت من كاتبة أسرارها أنّها تزوّجت جندياً قريباً لها، ورحلت إلى الجنوب. غير أن الأغنية التي كانت تتبع من صناديق عظيمة مجلّلة بالأقمشة وتعاوّد عين الحسود على طول «شارع السعادة» ظنّت تدب مصائر العشق والحبيب جارج القلب الخؤون. من «معسكر الزرقاء» إلى «قصر شيب» وبالعكس.</p>	<p>في السنة التالية ارتدت «سحر» مريولاً أطول. شعرها الأشقر خف توهجه تحت شمس تواصل طبخ الرؤوس، المسافة بين خطونا تقلّصت حتى صرّت أسمع نبضها المتسارع، لكنّ النظرات أخذت تنحرف عن الهدف قليلاً، لم تعد تؤكد بلهفة: أنت، نعم أنت، لا أحد سواك...</p>	<p>سكة العاشقين: وراء مريول «سحر» القلم بالأخضر وشعرها الأشقر المتوهج تحت شمس تطبخ الرؤوس أمشي بخطى مدروسة بالمنقل والفرجار. المسافة بين خطونا المرتبكين أمام محال يغطّ أصحابها في قبولة قاهرة فيما صيانتهم يكرعون الرطبات خلسة، ضرورة لدرء شهامة العابرين... أنت نعم أنت لا أحد سواك. وأغنية مغناة لنا وحدنا في فراغ الدنيا العظيم تدب مصائر العشق رغم أنني لم أرح قلباً، ولا هجرت بلداً، كما هو حال حبيب المغنية الخؤون.</p>

<p>لم أعد أهتمّ بالحكاية التي حزرت نهايتها. لكنّ الصوت هو الذي نحتني في مقعدي مثلاً برأسين. إنه الصوت نفسه، بل النبرة الطافحة بالأمسى ما غيرها، وقبضة اليد ذاتها التي تهوي بانفعال على الطاولة، والقصص إياها التي تترك طعماً مُراً في الحلق. خفتُ أن أتلفت ورائي فأراني.</p>	<p>أما الثانية فهي التي تركت طعماً مُراً، طعماً لم يتزحزح من حلقه بعد حلالة قبّل لم يعد واثقاً الآن من حصولها. فكيف أنكرته قبل صباح الذبّك ورجاب الفم المشتهى ما زال يُبلل شفثيه؟...</p>	<p>الأولى ابنة الجيران التي فضّلت عليه، رغم استعداده قطع شرايينه من أجلها، فرأنا شاباً مقتول العضلات له غرة شرسة، وتلك لم ينسها قطّ مع أنه رآها مرات بكفتين مهيضتين تجرّ وراءها جيشاً من الأطفال المتقافزين حولها كالصيصان...</p>	<p>وجه شبه: تحت وطأة حرّ فظيخ كنتُ أكرع كوباً من البيرة الباردة، عندما سمعتُ شخصاً ينثّ دخان سجائره بصوتٍ مسموع ويضرب بقبضته الطاولة بين فينة وأخرى يقول لصاحبه إنّ النساء اللاتي تعلقن بين في بحثة المضني عن الحب، هنّ اللواتي رفضنّه أو تمنعن عليه، وذكر امرأتين أو ثلاثاً.</p>
<p>كلّ علاقتها التي ناهزت عاماً، أطول مما يعدّون، تراوت له في الوهلة الأولى. ومدّ غادرت بعد لقاء استمرّ أربع ساعات بدل ساعة واحدة، عرف أنه سيُردد، كلما «هاجه استعبار» أغنية شاعت في بيروت السبعينيات تتحدث عن فتاة تحمل نفس اسمها، انقطع خبرها، ولم تعد تراها عين.</p>	<p>وها هو يفتح الباب فيرى الأميرة في برج الأسد، عرف مد رأى شعرها الكستنائيّ الثقيل وعينيها الخضراوين ومسمع البحة المستحكمة في صوتها أنه سيجيها ويشقى ويندم. عرف، وهو يمشي أمامها إلى مكتبه، أنه سيفوز بها. عرف، ويداه ترفجان وهو يريها كتاباً، أنّها تعرف</p>	<p>دعونا نمشي مع السيد «زد» الخطوات التي لا تريد عن العشرين. إنه آخر النهار. فعه مرّ من فرط القهوة التي يتجرّعها سوداء وفي حنجرتة يحشوشب النيكوتين. إنه هادئ، على غير عادته، فالهدنة بين نفسه المتطلبة والعالم البخيل مستقرّة...</p>	<p>الأميرة في برج الأسد: عندما أبلغته السكرتيرة التي لم يتبّه، إلا لاحقاً، للبريق الغريب في عينيها أن السيدة «إكس» تنتظره في صالة الاستقبال، لم يكن يتوقع سوى أكاديمية أخرى بنظارتين ككعب الفنجان تبحث في مستحاثات التراث التي قُتلت بحثاً، رغم أنّ صوتها في الهاتف كان مثلاً لصوت المرأة التي يمكن</p>

في هذا الجدول أدرجت معظم قصائد هذا الديوان، ونلاحظ أن قصائد المجموعة مبنية بناءً محكمًا فنيًا وموضوعيًا، وتكاد تتشابه القصائد في حجمها وفي عدد مقاطعها، بل وفي بنائها، على الرغم من اختلاف مواضيعها، والمفاجآت الشعرية الجمالية التي تمنح كل قصيدة أفقاً مفتوحاً من التوقعات، فلا ينتهي النص حيث ينتهي الكلام، بل يمتد بامتداد أثره في النفس، وحيث تكون الدهشة عنصراً أساسياً في نهايات القصائد. وقد أوردت في الجدول السابق معظم قصائد هذه المجموعة التي تبدأ البداية الهادئة لأي قصة، وتوضح العناصر الأساسية والشخصيات فيها بأناة وهدوء، ثم تطرح الفكرة، ويتم بعد ذلك تطويرها، وتنتهي إلى المفاجأة في ختام القصيدة، هذه المفاجأة في معظم الوقت هي مكنن الشعرية في النص السردى، الذي لا يخلو من لغة عالية، وبناءً فنيًا محكم رصين.

إلا أن ما يعطف السرد عن أن يكون مجرد قصة مكتوبة بلغة الشعر إلى قصيدة عالية الشعرية هو الخاتمة التي تكون في عدة جمل، وأحياناً في جملة واحدة. وقد تزيد الأفكار في متن السرد أو تنقص دون أن تؤثر على البناء الكلي للنصوص الذي يسير بالطريقة نفسها في معظم قصائد الديوان. وهي تتوازي في بنائها النحوي كذلك، كما لو كان الديوان مصمماً سلفاً، ليتأمل مشهداً يبدو عادياً ومألوفاً، ويكتبه بلغة بسيطة هادئة، ثم ينتهي نهاية مفاجئة تصنع الشعر كالسحر من اليومي والعادي.

وتبدو القصائد مشاهد مختلفة من حياة كسر متقطع فعلاً، فكأن هذا العنوان العبقري قد عبر عن الشكل والمضمون معاً، في اعتماد السرد من جهة، وبنائه للنصوص كالحياة في بساطتها وتفصيلها الصغيرة، وعن آلام الشاعر وأحلامه وهو اجس ماضيه وحاضره ومستقبله. فهي قصيدة مبنية بناءً سردياً قصصياً، مكون من ثلاث مقاطع أو أربعة أو خمسة في بعض الأحيان، وكل منها يبدأ بتمهيد وعرض لمكونات القصة كما لو كان مسرحاً، ثم يتطور الحدث والصراع في المقطعين التاليين، ويفاجئنا الشاعر في المقطع الأخير بحل شعري لما كان يشبه العقدة في المقطعين السابقين، ولكنها أحداث

لا تتألى، وهي برهات في الحياة، كل منها قصة، تتصل بنسغ خفي ببقية القصص، ولعلها ترتبط بالبطل / الشاعر نفسه هو ما يصنع العلاقة ووجه الشبه بينها، ويستطيع كل مرة أن يوجد الشاعر أثراً جمالياً في نهاية القصيدة / القصة، يجعلك تعود مجبراً إلى قراءتها من جديد بهذا الأثر الكلي الذي يصيبك في نهايتها، ثم تقرأ مرة ثالثة ورابعة وخامسة، ويظل في النفس ذلك الأثر الذي لا يزول للشعر الحي والحقيقي.

ويمكن تتبع ملامح السرد في قصائد أمجد ناصر السابقة، ولكنها في هذا الديوان تبدو بارزة وواضحة، ويعتمدها تقنية أساسية، ويبدو السرد هنا استجابة لحاجة شعرية وتموجات نفسية ضاغطة تسعى للخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية من جهة، وإلغاء الحدود الأدبية في النص الواحد من جهة أخرى»<sup>(2)</sup>.

ويبدو السرد المتقطع هنا مشهد يكتنف كل قصيدة، مكوناً من عدة عناصر وأحداث وشخصيات، وشعرية هذا المشهد لا تبدو إلا باكتمال قراءة النص، إذ يخاتل أمجد ناصر القارئ في بداية مشهد عادي لا يقربه من الشعر المجاز ولا الصور الفنية، وإنما وصف بسيط بلغة تكاد تكون مباشرة لولا التقديم والتأخير، ويتعمق المشهد في المقاطع التالية، بل لعله يتمزق وتتباعد أطرافه، حتى يأتي المقطع الأخير ويصنع عبر المفارقة في أكثر الأحيان نسيجاً متماسكاً هو الحياة التي تبدو مشاهد متفرقة تجتمع في حياة هذا الشخص أو ذاك، وليس الشاعر إلا الرائي الذي يتسنى له وصف صنعة الحياة، والوقوف على تفاصيلها بالشعر، فالمشهد هنا متصل منفصل عن الحياة وعن الشعر، وأمجد ناصر يعيد إنتاج المشاهد التي ترفع إلى العين مقطعاً من الدفق الحياتي، محدوداً في إحداثيات الزمان والمكان، وله من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلاً عن الحركة المستمرة التي تكتنفه»<sup>(3)</sup>. وبذلك يمكن فهم الثنائيات التي ينطوي عليها العنوان: السيال / التقطع. الحياة / السرد.

ومن جهة أخرى فإن أمجد ناصر يعتمد شكل القصيدة / الكتلة التي لا تختلف

عن النثر إلا في بناء لغتها الشعري. وجماليات الشعرية الخاصة بهذه اللغة المميزة للشاعر. وهي لا تجعلك تفكر في انتهاء الجملة، أو وزنها الشعري، أو إيقاعها الداخلي أو الخارجي، إنها جملة تطول ولا تنتهي إلا بانتهاء المعنى، الذي يعرف متى يكون نثراً، ومتى يصلب بالشعر فيصغ النص كاملاً بصبغته، ويصير قصيدة حية. يقول أمجد ناصر في التعليق على هذا الديوان: «لدي الآن أكثر من كتاب واحد في الشعر بالمعنى المألوف للكلمة، لا أعرف إلى متى سيستمر هذا الميل، وإن كنت أظن أنه وجد نتيجة تطور لكتابتي نفسها، ولم يسقط من الفضاء، ربما لا أعود إلى كتابة شعر يشبه دواوين سابقة مثل «رعاة العزلة» أو «وصول الغرباء»، أو حتى «مرتقى الأنفاس»، وكأن ذلك النوع من الشعر لم يعد قادراً على مواصلة أشكاله ولغته بعد أن وصلت إلى «حياة كسر د متقطع»<sup>(4)</sup>، وهذا يدل على وعي أمجد ناصر بالذروة التي وصل إليها في هذه المجموعة المميزة ببناء ومضموناً. فقد اقترب من النثر إلى أقصى درجة دون أن يفقد الشعر، وكان الذهاب أبعد من ذلك يعني أن يصل إلى النثر ويفقد الشعر.

ولعل هذا كذلك يحقق إلى حد كبير المقولة التي ترى الشعر في حركته بين الغنائية والملحمية والدرامية على الرغم من تداخلها في كثير من الأحيان، ومن المواضيع في دواوين أمجد ناصر، وربما يصدق هذا الترتيب لشلنج في شعر أمجد ناصر إلى حد كبير، وذلك حين يقول: «يبدأ الفن بالذاتية الغنائية ثم يسمو إلى الموضوعية الملحمية، إلى أن يصل أخيراً إلى التأليف، أو التطابق الدرامي»<sup>(5)</sup>. ومع أن هذا التقسيم أو الترتيب بين الأشكال التي يكون عليها الشعر ليست مستقرة ولا ثابتة، إلا أنني أجدها الأقرب إلى شعر أمجد ناصر في تطور قصيدته وتجربته، منذ ديوانه الأول حيث تطغى الذاتية التي لا تفارقها الملامح الملحمية والدرامية ولكنها لا تبدو واضحة، ثم نجد الملامح الملحمية بادية أكثر في مجموعاته التالية، ولعل ذروتها في هذا الديوان الهام «حياة كسر د متقطع». وكأن كل تجربة إنسانية قبل أن تكون شعرية تبدأ بالتعبير عن نفسها من خلال علاقتها بالذات كما تمثلها الغنائية، ثم علاقتها بالآخر كما تمثلها الملحمية، ثم



علاقتها بالآخرين كما تمثلها الدرامية، وإن كانت تتداخل وتتلاحم فيما بينها، خاصة في حياة الأشخاص وتجارب الشعراء.

وأما كتابه التالي: «فرصة ثانية» فهو لعب المرايا كما تقول خالدة سعيد، وهو يتقاطع مع «الحياة كسرد متقطع» وينفصل عنه، يتقاطع معه من زاوية الشعر الذي يتقطع بالسرد، ويختلف عنه أن الشعر والسرد في الديوان الأول يتداخلان ويتباعدان معاً كالحياة، ولا نكاد نميز الحدود بينهما، بينما هما في «فرصة ثانية» يتوازيان ولا يتقاطعان. وقد صنع أجد ناصر هذا بوعي منه، ولذلك جعل الشعر بخط عريض، وترك السرد بالخط الرفيع، ومع ذلك يتداخلان، لأنهما يتكاملان، حتى وإن ميز الشاعر بينهما في الطباعة. والنثر بالخط الرفيع يتنقل بين الماضي والحاضر، ويأتي الشعر متأملاً للمسافة بينهما. لكن العلاقة موجودة وواضحة، خاصة أن «فرصة ثانية» كان مخططاً له في ذهن الشاعر قبل كتابته، يقول: «كان عندي تصور مسبق لشكل العمل وهندسته ومضمونه، ولكنني اكتشفت أثناء الكتابة أن العنوان لا يفي بما صارت تنحو إليه الكتابة، هكذا أسميتها «فرصة ثانية»»<sup>(6)</sup>.

وهذا الكتاب الذي جاء ضمن مشروع التفرغ الإبداعي من وزارة الثقافة الأردنية يبدو مصمماً للكتابة عن المفرق، ومحاولة اكتشافها من جديد، ومفتاح هذه التجربة بيد والدته فضة العويد التي يهديها كتابه، ولذلك يبدأ الكتاب بداية حلمية وشعرية: «إنه خاتم آخر، خاتم مختلف، ترى في حجره الأزرق الكابي صورةً جانبيةً لامرأةٍ مقرفصةٍ على هيئة غزاةٍ معمرة، وتسمع ما إن تحكه بردن قميصك رجوع وعودٍ لم تنجز قط، يمكنك كذلك أن تلمس سطحه المخشرم تكويناً لدمعة ما تلبث أن تصبح قبرةً تطير بلا أجنحة»<sup>(7)</sup>.

وهي بداية ملائمة لنص شعري يستكمل ما كان في الديوان الذي سبقه، من البنية الهادئة لسرد نثري شعري، يصنع نموذجاً الخاص والمختلف في كتابة قصيدة النثر.

لكن النمط لا يستمر، ويريد أجد ناصر أن يخطو باتجاهات جديدة في المزاوجة بين الخيال الشعري والخيال الواقعي، وذلك عندما يتذكر ويعود إلى الماضي، فهو ينطلق من واقع حقيقي إلى واقع متخيل يملأ فراغاته بالشعر وبالمجاز، إذ يبدو في مخطط الكتاب الرحلة الحقيقية إلى المفرق والتجول في صحرائها وأسواقها وبيوتها وآثارها ولهجتها وفلوكلورها وحتى أساطيرها وخرافاتها، ومحاولة البحث عن الحقيقة واستعادة المكان وأهله من جديد، وعلى الرغم من الصلابة المعرفية التي يتمتع بها أجد ناصر في سرد سيرة المكان وتاريخه إلا أن المجاز يصنع سيرة شعرية موازية للمكان وللشاعر. «هكذا يتداخل الحفر على الماضي الشخصي باستكشاف ماض عريق. كأن صورة المرأة المقرفة - عميدة عوالم الطفولة - طلسم يفرك وتتوالد الصور»<sup>(8)</sup>.

في الكتاب بحث أركيولوجي مهم لمدينة المفرق، ولحركة الحياة فيها بين الماضي والحاضر، ولسيرة الشاعر/الطفل فيها، وكذلك للغتها ومفرداتها الخاصة بها، وتطورات ذلك كله. لكنه لا يركن إلى جفاف لغة العلم، ولذلك يزاوج بينه وبين بحث شعري عال عن نموذج آخر لاستنباط الشعر من الحياة. من الواقع مباشرة في مرايا الماضي والحاضر، يقول:

مشيت بين هذه الرجوم الكحليّة من قبل،  
لكن بغير هاتين القدمين اللتين تسعى بهما الآن  
محاولاً اقتناص طرائد أفلتت من شباكٍ مرتجلة<sup>(9)</sup>

ويقول في نص آخر يبدو كأنه من الديوان السابق: حياة كسرد متقطع في بنائه السردى المحكم، وشعريته الهائل، يقول:

من بين كل الوجوه التي أحببتُها أو كرهتُها، يُطلّ وجهه كلما سمعت هذه الأغنية.  
تحاول أحياناً تذكر اسم التي لها غمّازتان وذيل فرسٍ ففتشل، وتحاول تذكر اسم

الولد البدويّ الذي سكبَ تنكةَ كاز على ثيابه، وأشعل النارَ بنفسه، لأنهم لم يزوّجوه حبيبةَ قلبه فتفشل. وتحاول تذكّر يدي والدك يقرصُ بواحدة أذنك، ويكتم بالثانية صوتَ المغني المصري في راديو ذي هيكلٍ عظيمي كبيرٍ فتفشل. وحده وجهُ ذلك المهلهلِ حلقةً وثياباً، يُطلّ عليك في لقطةٍ ثابتة، عندما سمعتها هذه الأغنية من راديو ترانزستور يتخطرُ به شابٌ يلمع شعره ب «البرل كريم» في بلدةٍ تُعلّق الغبارَ على مشاجب العمالقة.

المغنيّ المصري الذي كتبها تتطوّحان مع أغانيه متخيلين حبيباتٍ بالبكيني على شواطئ الإسكندرية مات بالبلهارسيا، صاحبك المهلهلِ حلقةً وثياباً سقط من سقالة مضحكة في الصحراء ومات. وأنت هجرت العائلة باكراً، لتُثني على الحديد الثقيل في مصانعٍ للصلب لم ترها، وظلت الأغنية تتقافز بأربعٍ أقدامٍ حافيةٍ على لظى سكةٍ حديدٍ هجرتها القطارات:

طوّحنا

يا هوى

طوّحنا(10)

فهو إذن كتاب مختلف، يدرك القمة التي بلغها في الديوان السابق، ويحاول تسطيح القمة وتوسيع إطارها، ويستخدم المقطع / الكتلة التي قد تغري القارئ بنصٍ ثري من أدب الرحلة، وهو ما سيتجه إليه الشاعر فعلاً في كتبٍ أخرى. ولكنه هنا نموذج خاص ومتفرد في كتابة قصيدة النثر مختلطاً هذه المرة بالنثر: أي أن فيه من النثر الذي يميزه الشاعر عن الشعر، وليس ممتزجاً به كما في «حياة كسر د متقطع». كما أن أجد ناصر واثق من الطريق التي تصل به إلى الشعر، ويكتب بحريّة مطلقة، في اكتشاف جواهر النثر التي تصل به إلى الشعر، دون ادّعاء ودون تحلّل. يقول في رد على محاوريه عن ديوانيه: حياة كسر د متقطع وفرصة ثانية: « ما تشير ان إليه من كتابة نثرية حلمية بدأ

فعلاً في كتابي «حياة كسر د متقطع»، ولكنه ذهب في أعمال لاحقة إلى الرواية الكاملة، أو في فرصة ثانية الذي لم أضع عليه تصنيفاً معيناً فظلّ حائراً عند تلقيه، فهناك من رآه رواية، وهناك من رآه استمراراً لـ حياة كسر د متقطع، وأنا أميل إلى الرأي الثاني، على الأقل هذا ما كان في ذهني عندما بدأت تتضح لي خارطته أثناء الكتابة»<sup>(11)</sup>.

يقول أمجد ناصر:

تتذكّر وشماً على نحاس مؤكسد، أو ربّما على كاحل مغبرّ، كان يُشبه فراشة زرقاء. رأيت يوماً فراشة زرقاء ترفرف على منحدر خطر، قريباً من شقّ أو هاوية حيث تثوي رائحة عضوية مُبيّنة. رقص الوشم على نحاسه المؤكسد، فتحرّكت في ذاكرتك النقطة التي تودّع فيها الرائحة سرّها. لم تكن نقطة بل مثلثاً غير متساوي الأضلاع بل صدعاً بنفسجياً قائماً، بل خاتماً في صندوق. أمعن الكاحل النحاسي في الرقص. تصاعد الغبار مع حماسة غناء حلقيّ مبحوح، خفق حريز أسود على فلقة قمر. تصاعدت الرائحة، تأججت، ولكنها لم تبح بمكنونها. ظلّت مثل الطلسم والحلم وغموض الحيوان»<sup>(12)</sup>

بهذه اللغة الكابوسية يكتب مقطعاً يفيض بالأحجيات وألغاز الدلالات العميقة لما شاهد ومرّ به، بخط كثيف وعلى صفحة مستقلة عن السرد السابق، وكأنه لا يذهب من الشعر باتجاه النثر، وإنما يمضي من النثر ليلقي الشعر، ويعثر به كاللقى، فثمة الكثير من العلامات التي تتوارى وراء كل خطوة يخطوها في هذا المكان الواقعي / السحري، والذي لا يبوح بمكنوناته، ويظلّ مثل الطلسم والحلم وغموض الحيوان.

وأما في كتابه الأخير «مملكة آدم» الذي كتبه تحت وطأة المرض والإحساس بالفجاعة على المستويين الشخصي والعام، وفي محاولة منه للذهاب أبعد في محاوره الماضي، وإسقاطه على الحاضر الحي، فيما سماه صبحي حديدي: رسالة اللاغفران بقوله: «هي رسالة اللاغفران التي يرسلها أمجد ناصر إلى عصرنا، حول جحيمننا الأرضي وضحاياه، وشقائنا البشري وصانعيه، وحول مملكة آدم»<sup>(13)</sup>.

وقد كتب أمجد ناصر عن طبقة من طبقات الآخرة وهي الجحيم فقط، فكانت مملكة آدم التي يصفها ناصر ويعبر عنها هي الأكثر وحشية وألماً وعذاباً، ولم ينطلق إلى الطبقات الأخرى كما فعل دانتي من قبله في الكوميديا الإلهية والمعري في رسالة الغفران<sup>(14)</sup>، وقد صورت القصيدة/ الديوان جحيماً مقابلاً في الدنيا، يصفه أمجد في لحظة حارة بين الحياة والآخرة:

رموني مع الذين قضاوا نحبهم

كنتُ مختنقاً

ولم أكن ميتاً تماماً

كنتُ بلا نفسٍ تقريباً

لا أعرف ما الذي أصابني<sup>(15)</sup>.

وفي هذا الديوان يجيد أمجد ناصر كتابة قصيدة النثر الخاصة به، ويستمر في تطويع النثر للشعر، ويستخدم في هذا الديوان مفردات عصرية جديدة يجلبها من أرض المعارك العربية الطاحنة:

أريدُ أن أقولَ له إنني قادمٌ من مملكةٍ مخلوقها آدم، حيث صارت الكلمةُ للزومبيين،

مصاصي الدماء،

أكلة لحوم البشر،

هاتكي الأعراض،

مغتصبي الصبية الصغار،

رجالُ الخازوق والكراسي الكهربائية<sup>(16)</sup>.

ومع هذا المعجم الجديد يحتفظ باللغة الأصيلة الفصيحة الحية والحارة، وإنما

يوسعها بما يخدم الموضوع الجديد الذي جعله محوراً للنص، حيث يلتقي العذاب الشخصي بالجمعي، ويحمل الرسالة في نقل أهوال الحرب إلى الله. وفي الوقت نفسه فإن الشعرية لا تقل ولا تتراجع، ولكنها تتخذ صيغة جديدة في التمثيل والسرد والمشهدية التي تقتنص اليومي في الحرب وترفعه إلى آفاق الفن والشعر. «إن هذا التركيب لم يكن اعتباطياً بقدر ما يعكس حقيقة واحدة تتمثل في نضج الشاعر في توليف ملحمة شعرية مختلة لا تستقر حدودها عند نقطة واحدة، وإنما تخترق حدود الجسد ومعارفه الروحية، وإقامة سجال حقيقي مع الواقع، وما يجبل به من شروخ وتصدمات»<sup>(17)</sup>، يقول أجد ناصر:

لأُمِّي طرِيقَتُهَا فِي النُّوْحِ الَّذِي يَجْعَلُ الْمَوْتَ كَوْخِزَةَ إِبْرَةَ. تَعَالِي، يَا أُمِّي، مِنْ وَرَاءِ  
الْحَجَرِ وَالتُّرَابِ، مِنْ تَحْتِ أَعْشَابِكِ الْمَدَاوِيَةِ الَّتِي تَبْعَتْكَ إِلَى الْقَبْرِ، وَنُوحِي عَلَي هَؤُلَاءِ  
الْمُدَّدِينَ بِلَا أَوْصَالٍ، بِقَصَبَاتِ هَوَائِيَةِ، تَصْفَرُ فِيهَا رِيَا حُ الظُّلْمَاتِ، يَنْتَظِرُونَ عَرَبَاتِ  
الْمَوْتِ الَّتِي تُقَلُّ مَوْتِي آخِرِينَ. تَعَالِي وَغَنِّي لَهْمِ الْأَغْنِيَةِ الَّتِي كُنْتَ تَغْنِينَهَا لِأَبِي، كَيْ  
يَعُودَ مِنْ مَشِيهِ الطَّوِيلِ فِي اللَّيْلِ»<sup>(18)</sup>.

وفي هذا الديوان تجتمع عناصر الشعرية التي وصلت إليها قصيدة النثر عند أجد ناصر، فهذا الديوان ينطوي على:

1- ملحمة شعرية تستلهم جحيم دانتي في الكوميديا الإلهية، وجحيم المعري في رسالة الغفران، وفي الوقت نفسه فإنها تستثمر الحدث الثري في صياغته بأدوات الشعر، وتجعل منه قصيدة نثر ناضجة، مكتملة الأدوات والأساليب. وتراوح بين السطر والمقطع/ الكتلة، يقول عباس بيضون: «يخوض أجد في القدر والنهاية واللامعنى والمصير أي أنه يخوض في الملحمة، ونحن نقراً ونشعر بأننا نقف على مشارف وقمم ملحمة»<sup>(19)</sup>، ويتابع: «إننا فعلاً في قلب الملحمة، ولو أن نص أجد ناصر قصير بالقياس إلى الملحمة، إلا أن كونية هذا النص توازي ملحمة كاملة، بل

إن تقاطعاتها وقدرته على النفي والكتابة بالسلب، الكتابة بالخواء المحكم، تجعل من النص في سويته واستقامته وتناسقه وامتداده طابقاً بعد طابق وركناً بعد ركن معماراً حقيقياً وملحمة موجزة»<sup>(20)</sup>.

2- استخدام اللغة البسيطة التي تعني بالتفاصيل، وبال يومي، وبالهامشي، ولكنها لا تتنازل عن فصاحتها وحرارتها. وتضيف معجماً جديداً مما يجري على الأرض اليوم في أرض المعركة، يقول:

هكذا تدفنُ رأسَكَ بينَ الجموع

قف

انظر

ولَّ ظهركَ

لا فرقَ

لا شيءَ يُغيِّرُ اتجاهَ الرِّيحِ التي

تهبُّ مثلجة

ولا السَّيَّاطُ التي تجلُدُ كائناتٍ

أسمعُ صراخَها ولا أراها

قف

انظر

لا شيءَ يُغيِّرُ اتجاهَ الرِّيحِ التي

تهبُّ قارسةً

أمامَ الجميعِ<sup>(21)</sup>

3- توظيف المشهدية في النص ليبدو كأنه يجري أمامنا على مسرح، ومع أنه استخدم هذه التقنية في الديوانين السابقين: حياة كسر متقطع، وكذلك في فرصة ثانية، إلا أن أمجد ناصر يمهر في توسيع مدى المشاهد، ونرى في هذا النص شخصيات كثيرة معروفة ومجهولة، توسع الحدث ودلالاته وآثاره، وتوظف الأصوات المختلفة بما يفسح العرض كل مرة لعنصر جديد يساهم في صناعة الحدث وصياغته.

4- التحام الجحيم الجمعي بالفردى والشخصي، وهذا ما استخدمه أمجد ناصر في دواوينه السابقة، واتخذ أدوات فنية متنوعة في إيصاله عبر الشعر، فالقناع مرة، والتناص مرات كثيرة، ولكنه هنا يلتحم به، ويندمج الشخصي بالجمعي، فيبدو متألماً متشظياً كأنه أمجد ناصر، وهو هو أحد ضحايا التوحش البشري، ومعاركهم اللإنسانية:

تعبٌ.

جسدي متهالك.

خاو على عرشه الخاوي<sup>(22)</sup>.

5- لا مسافة بين الثري والشعري في هذا الديوان، فهذه قصيدة نثر كاملة تستنفر أقصى طاقات النثر وطاقات الشعر في نص ليس هجيناً، لا يتخلى عن الثري لصالح الشعر، ولا عن الشعري لصالح اليومي والعادي. وهو نص مكتمل الخلقه والهئية خاص بأمجد ناصر وبإنجازة الشخصي في قصيدة النثر. خاصة أن أمجد ناصر يذكر مصدرين أساسيين لهذا الكتاب يذكرهما في مقدمته: رسالة الغفران للمعري: نثر، والكوميديا الإلهية لدانتى/ شعر، وبينهما وبها يصل أمجد ناصر إلى أقصى درجات استنفار طاقات النثر في صناعة الشعر، وتقديم قصيدة نثر فريدة خاصة به تكرر اسمه وتجربته.



## المصادر والمراجع

- 1- عبد القادر الجنابي، ما هي قصيدة النثر، جريدة إيلاف 2006/5/22 www.elaph.com
- 2- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، 2002، ص 157.
- 3- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص 7.
- 4- أمجد ناصر: قصيدة النثر العربية متخلفة، اليوم السابع، الاثنين 27 أكتوبر 2008.
- 5- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص 53.
- 6- حوار أجراه محمد جميل خضر، الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر، الرأي الثقافي 11/30/2012.
- 7- أمجد ناصر، فرصة ثانية، وزارة الثقافة، عمان، 2010، ص 13.
- 8- خالدة سعيد، لعب المرايا أو البحث عن الزمن المكتشف، تقديم كتاب فرصة ثانية، وزارة الثقافة، عمان، 2010، ص 11.
- 9- أمجد ناصر، فرصة ثانية، ص 43.
- 10- السابق نفسه، ص 41.
- 11- طارق العربي ورائد الوحش، حوار مع الشاعر الأردني أمجد ناصر، ثقافات، 14 فبراير 2013.
- 12- أمجد ناصر، فرصة ثانية، ص 102.
- 13- صبحي حديدي، رسالة اللاغفران. مقدمة ديوان أمجد ناصر «مملكة آدم»، دار المتوسط، إيطاليا، 2019، ص 9.
- 14- انظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012. دانتي إليجييري، الكوميديا الإلهية، ترجمة: حنا عبود، دار ورد، سوريا، ط1، 2002.
- 15- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019، ص 29.
- 16- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019، ص 33.

17- أشرف الحساني، أمجد ناصر في « مملكة آدم: سفر في سراديب الجحيم الأرضي وعذاباته»، الجزيرة، 2021 /2/17.

18- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019، ص 40.

19- عباس بيضون، ملحمة أمجد ناصر، العربي الجديد، 21 إبريل 2019.

20- السابق نفسه.

21- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019.

22- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019، ص 76.



## ما يُشبه الخاتمة

لقد كتبت دراسة موسعة عن تجربة أجد ناصر كما أكتب قصيدة مطوّلة، بالشغف ذاته وحرارة الدافع الخفيّ وصدق الشعور بما أقرأ وأكتب، دون تكلف أو ادّعاء، ودون شاعريّة تخلو من الوعي بالمسؤولية اتجاه المهمة التي نصبت نفسي لها، ولذلك كنت من عبارة شعريّة واحدة لأجد ناصر أسهر ليلة، وربّما أكثر من ليلة أتأمل وأقرأ وأفكر وأحلل، وأطالع المصادر والمراجع النقدية بلا كلل أو ملل. لم أشأ أن أبدأ الكتاب بهذه اللغة، فيظنّ المتلقي أنّ هذا كتاب انطباعي لا يُلمّ بمناهج النقد وأدواته، ولكنني في الوقت نفسه لم أستطع الخروج من الكتاب دون أن أقول: إنّ ثمة نيراناً في داخل التجربة التي يعاينها الناقد وتعاينها الناقدة، وهي ستحرقه/إن لم يصفها/ تصفها بالصورة، وتحسن التعامل معها في القراءة والتّحليل والخروج بنتائج قابلة للنقد وللنقض وللتوافق معها أو الاختلاف عليها، وأن هذه النيران درجات وتلونات وحرارة تزيد وتنقص بحسب العمل المقروء والمادة المعالجة، وأنني في الحقيقة شاعرة على الرّغم ممّا ارتكبته من نقد على مدى هذا الكتاب، وأنني رأيت نفسي وتأملتّها من خلال كل ما قرأت لأجد ناصر، وما كتبت عن تجربته الخاصة في الحضور، والمميزة في الامتداد والخلود.

فما الذي قدّمه أجد ناصر خلال تجربته الشعرية والأدبية الممتدة على مدى أربعين عاماً تزيد أو تنقص، وما النقاط الأساسية والعناوين العريضة لهذه التجربة:

1- أنّه كان مُخلصاً لوعيه المفارق للسائد والمألوف، وكتب قصيدة تُرهب الإصغاء للحساسيات الجديدة في العالم والعالم العربي والأردن.

2- أنّه لم يُتحم نفسه على قصيدة النثر، ولم يسقط فيها، وإنّما صعد إليها كما يصعد

الجلبل، بتؤدة وبتقة وبوعي عميق وصادق الشغف لكل ما يجري حوله من أنباط  
الكتابة الإبداعية وأشكالها المختلفة.

3- أنه كان مثقفاً واسع الثقافة، وشاعراً عميق الموهبة في الوقت نفسه، وهو ما هيأ له  
الوصول إلى أبعء ما يمكن الوصول إليه في القصيدة، وما جاورها من الحقول الإبداعية:  
شعراً ونثراً.

4- أنه كان شاعراً حديثاً مُنفتحاً على ما في العالم من إبداع وتطورات، ولكنه في  
الوقت نفسه غير منفصل عن تراثه العربي الأصيل يحمله معه في كل مكان وفي كتابة،  
يُشكله ويتشكل به.

5- أن ذلك جعل للغة نكهة القديم ونكهة الحديث في طبق واحد، فاستطاع الجمع  
بين مفردات وممكنات لغة التراث المفتوحة على الحديث والحداثة بكل إمكانياتها  
وتنوعاتها. وظلّت لغته حارة طازجة رغم اكتنازها بمفردات لغة التراث، التي فقدت  
اليوم مع تقادم الزمن حرارتها، وإمكانية حضورها في اللغة الحديثة، فكيف توجد في لغة  
قصيدة النثر الأكثر بعداً بحكم خصائصها وأدواتها الفنية والجمالية.

6- أنه كان واعياً - مفهوماً - للمسافة بين الشعر والنثر، وعكف على رأب المسافة  
بينهما تدريجياً ودون تعسف وتعنت، من خلال استنفار ما في النثر من قوة وطاقات  
إبداعية بالصور المختلفة التي عرضناها في الكتاب، ومن خلال منجزه الإبداعي الممتد.  
وكأنه بدأ من الشعر باتجاه قصيدة النثر والنثر، بحثاً عن شعريته الخاصة بلغته وبكتابته.

7- أنه جدّد وأضاف مدماكاً في كل ديوان شعري وكتاب نثري في بناء تجربته الناضج  
والمتين، ممّا يشي بإحساسه العميق بالمسؤولية اتجاه ما يصنع ويكتب ويبدع.

8- أنه ظلّ مثقفاً عضويّاً ومخلصاً لمكانه ولزمانه، ولقضيّته ومبادئه، ولحريّته قبل ذلك

وبعده.

9- أنه خلّص قصيدته ولغته من محولاتها البلاغية الثقيلة القديمة، واقترب بها من لغة الإنسان اليومية البسيطة والعميقة في آن واحد، وجعلها لغة التفاصيل لا العموميّات، ولغة البساطة لا التعقيد، ولغة العمق لا الزخرفة اللغوية السطحية والمباشرة والفاضحة. مستفيداً من أقرانه وآبائه الشعريين، ومطلّعاً على قصيدة النثر في العالم من خلال لغتها أو من خلال ترجماتها المختلفة إلى العربية.

10- أنّه بدأ تجربته بقصيدة تعلي من الذاتية، والاحتفاء بمشاغل النفس، واستطاع تدريب قصيدته ولغته على النأي المدروس، وتأمّل تجربة الذات من مسافة كافية لتبدو موضوعاً، ولتعامل الذات بضمائر الغياب والخطاب، وهو ما هياً لقصيدته الانتقال من الذاتية في بدايات الكتابة والتجربة، وكما تبدت في ديوانيه الأول والثاني: مديح لمقهى آخر، ومنذ جلعاد كان يصعد الجبل، إلى الدرامية التي شهدت دواوينه التالية إرهاصاتها في: رعاة العزلة ووصول الغرباء، ثم مرتقى الأنفاس وسرّ من رآك وكلما رأى علامة، لتصل الدرامية إلى ذروتها في ديوانه: حياة كسر دمتقطع، وانتهاء بالملحمية كما مثلها ديوانه الأخير: مملكة آدم.

11- أنّ الغنائية والنبرة الرعوية والبدوية لم تفارق تجربته، على الرغم من التحوّلات والتطورات التي مرّت بها كتابته، ولكنها لم تكن عيباً بقدر ما كانت خصيصة أسلوبية تمنح لغته وقصيدته نكهتها الخاصة والمغايرة والمميزة.

لقد اخترت إطلاق عنوان التحوّلات على قصيدة النثر عند أمجد ناصر، لأنها تطورت واختلفت، بحكم تقادم التجربة واتساع المعرفة من جهة، وبحكم عدم اطمئنان أمجد ناصر إلى صورة واحدة نهائية للشعر، وهو دأب الشاعر الحقيقي الذي لا يطمئن، ويطلع على التجارب المختلفة عربياً وغريباً، ويكتشف مقولاته، وينقي كتابته، كأنه المتنبئ إذ يقول: على قلق كأن الشعر تحتي...

وقد تطورت قصيدة أمجد ناصر، وتحركت من مكانها عدة مرات، ولكنها كانت

حركة باتجاه الشعر الحقيقي، وبدأت من قصيدة التفعيلة في الديوان الأول، والخروج من الإطار الشكلي لهذه القصيدة منذ الديوان الثاني، ولذلك لا نكاد نلمح بينها إلا اختلافاً طفيفاً بين القصيدة الموزونة المتخففة من قيود الوزن، والخروج عليها شكلاً ومضموناً فيما بعد. ونوع أمجد ناصر في المضامين والأدوات بعد ذلك، لكنه كان يؤسس لقصيدة نثر تعتمد على المراجع الغربية التي اطلع عليها من خلال ثقافته بالإضافة إلى الترجمات المختلفة، وهو ما جعله يتساءل عن واقع قصيدة النثر العربية التي لا تملك شكلاً واحداً يمكن القبض عليه كميّار عام يستضاء به للحكم على قصيدة النثر بعد ذلك. وكان لهذه المساجلات أثر واضح في النقاش حولها من جهة، وفي توطيد حضوره الشعري في الساحة العربية من جهة أخرى. فقد تساءل أمجد ناصر عما يتم تداوله من كتابة تحت مظلة قصيدة النثر، وهو أبعد ما يكون عنها، بالمواصفات التي توصل إليها الغرب في التجارب الشعرية منذ القرن الثامن عشر، ووصولاً إلى كتاب سوزان برنار الشهير عن قصيدة النثر. وكذلك ما كتبه العرب قديماً وحديثاً، ونظرت له مجلة شعر وما انضوى تحت لوائها من شعراء ونقاد.

كما توقف أمجد ناصر عند شكل قصيدة النثر بالشكل الطباعي، والذي رأى فيه شكلاً يعبر عن التصاقه بالنثر، وتعبيره عن مضمون خاص بمواصفات هذا الشكل والنوع الأدبي، بما سمي: قصيدة الكتلة، التي تبناها في ديوانه: حياة كسر متقطع، وواصل كتابتها منذ ذلك الوقت، وعلى الرغم من الصمت الذي قوبل به هذا الديوان أول ظهوره، وهو صمت الساحة الثقافية، الذي كان صمتها أقرب إلى التأمل للشكل الجديد الذي طلع به أمجد ناصر، والمفارق للشكل الذي كتب به مجموعاته السابقة، إلا أنه لاقى اهتماماً نقدياً فيما بعد، وعد من أنضح مجموعاته من النواحي الفنية والجمالية. هذا هو أمجد ناصر: شاعر كبير وحقيقي وخالد لولا أن الحياة قصيرة، وتنتهي بنكته قصيرة كما تبدأ.

## المصادر والمراجع

- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012.
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1978، ص 287.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقى، بيروت، د.ط، 2009.
- أمجد ناصر، فرصة ثانية، وزارة الثقافة، عمان، 2010.
- أمجد ناصر، «مرتقى الأنفاس» ص 436.
- أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، وزارة الثقافة، عمان، 2008.
- أمجد ناصر، خبط الأجنحة، منشورات رياض الريس. لندن. ط1، 1996.
- أمجد ناصر، مملكة آدم، دار المتوسط، إيطاليا، 2019.
- أوكتافيو باث، اللهب المزدوج، ترجمة: المهدي اخريف، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 1998.
- ت.س. إليوت، في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1991.
- جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986.
- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.
- خالدة سعيد، لعب المرايا أو البحث عن الزمن المكتشف، تقديم كتاب فرصة ثانية، وزارة الثقافة، عمان، 2010.
- خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، بيروت، ط1، 2012.



- دانتى إيجيري، الكوميديا الإلهية، ترجمة: حنا عبود، دار ورد، سوريا، ط1، 2002.
- رشيد يحيوي، معابر أمجد ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2010.
- شربل داغر، الشعر العربي الحديث: قصيدة النثر، منتدى المعارف، ط1، 2018.
- صبحي حديدي، أمجد ناصر: مراسم التفعيلة وأصالة قصيدة النثر، الأيام، 5 أيلول 2020.
- صبحي حديدي، رسالة اللاغفران. مقدمة ديوان أمجد ناصر «مملكة آدم»، دار المتوسط، إيطاليا، 2019.
- صبحي حديدي، مقدمة ديوان حياة كسر د متقطع، أمجد ناصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2019.
- عباس بيضون، مقدمة الأعمال الشعرية: سندباد بري، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص 17.
- عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية: الأسس النظرية والبنى النصية، مطبعة تريفة، ط1، المغرب، 2007.
- عبد اللطيف الوراري، رؤيا سندبادية، القدس العربي، 30 أكتوبر 2020.
- عبده وازن، إندبننت عربية، رحيل أمجد ناصر الشاعر العابر... بقصائد المنفى ومرثيات الوجود، 31 أكتوبر 2019.
- عز الدين المناصرة، قصيدة النثر: المرجعية والشعارات: جنس كتابي خنثى، عمان، بيت الشعر الأردني، ط1، 1998.
- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002.
- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، 2002.
- فخري صالح، شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر (دراسة ومختارات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998.
- محمد الصالح، شيخوخة الخليل: بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003 المغرب.

- محمد بودويك، الشعر الرعوي: المفهوم والخصائص، دنيا الوطن، 6/7/2013.
- نسرين محمود الشراذقة، الاغتراب في شعر أمجد ناصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2012.

## المجلات

- أشرف الحساني، أمجد ناصر في «مملكة آدم: سفر في سراديب الجحيم الأرضي وعذاباته»، الجزيرة، 17/2/2021.
- أمجد ناصر: قصيدة النثر العربية متخلفة، اليوم السابع، الاثنين 27 أكتوبر 2008.
- أمجد ناصر، كلام عن قصيدة النثر، الموجة، 15 يوليو 2019.
- أمجد ناصر، محمود درويش وقصيدة النثر، مجلة الكرمل، ع 90.
- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ص 6.
- جبرا إبراهيم جبرا، عن محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، المعرفة، ع 283-284، 1985، ص 121.
- س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، - عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1969، ص 23.
- سلمى الخضرا الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 2007، ص 129 وما بعدها.
- شربل داغر، القصيدة بالنثر والمعيارية، مجلة الجديد، لندن، عدد ممتاز بعنوان: القصيدة والمعيار، تموز، يوليو 2020.
- طارق العربي ورائد الوحش، حوار مع الشاعر الأردني أمجد ناصر، ثقافات، 14 فبراير 2013.
- عباس بيضون: سندباد بري، العربي الجديد، 27 مايو 2019.
- عباس بيضون، ملحمة أمجد ناصر، العربي الجديد، 21 إبريل 2019.

- عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2006.

- عبد القادر الجنابي، ما هي قصيدة النثر، جريدة إيلاف [www. elaph.com](http://www.elaph.com) 2006/5/22  
- عبده وازن، عربية، رحيل أمجد ناصر الشاعر العابر... بقصائد المنفى ومرثيات الوجود، 31 أكتوبر 2019.

- فخري صالح، أمجد ناصر: قصيدة النثر إذ تتغذى من شعريات عربية وعالمية عديدة، مجلة نزوى، 25 يناير 2020.

- محمد جميل خضر، الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر، الرأي الثقافي 2012/11/30.

## أوجد ناصر في سطور

ولد يحيى النميري النعيمات، الذي اتخذ من «أوجد ناصر» اسماً أدبياً، سنة 1955 في قرية الطرة/ الرمثا، درس المرحلة الإعدادية في مدرسة الثورة العربية الكبرى في الزرقاء، وأنهى الثانوية في مدرسة الفلاح الثانوية في الزرقاء، ثم درس العلوم السياسية في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية. عمل في الصحافة العربية في بيروت وقبرص سنة 1977، ثم أقام في لندن وساهم هناك في تأسيس صحيفة «القدس العربي» سنة 1987، وتولى إدارة التحرير والإشراف على القسم الثقافي في الصحيفة منذ 1989. نال جائزة محمد الماغوط للشعر من وزارة الثقافة السورية سنة 2006، وترجم عدد من أعماله الأدبية إلى اللغات الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية والهولندية والإنجليزية. وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين.

ومن أعماله الأدبية:

- \* «مديح لمقهي آخر»، شعر، دار ابن رشد، بيروت، 1979.
- \* «رعاة العزلة»، شعر، دار منارات، عمان، 1986.
- \* «منذ جلعاد كان يصعد الجبل»، شعر، بيروت، 1987.
- \* «وصول الغرباء»، شعر، لندن، 1990.
- \* «سر من رآك»، شعر، دار السراة للكتب والدراسات والنشر، لندن، 1994.
- \* «أثر العابر»، مختارات شعرية، لندن، 1994.
- \* «خبط الأجنحة»، أدب الرحلات، القاهرة، 1995. ط2، وزارة الثقافة، عمان، 2002.
- \* «الأعمال الشعرية الكاملة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- \* «مرتقى الأنفاس»، شعر، بيروت، 1977. «وحيداً كذئب الفرزدق» دمشق، 2008.
- \* «حيث لا تسقط الأمطار»، رواية، دار الآداب، بيروت، 2010.
- \* «فرصة ثانية»، نصوص أدبية، وزارة الثقافة، عمان، 2010. انظر: معجم الأدباء الأردنيين، ج2، م1، وزارة الثقافة، عمان، 2006.



## مها العتوم في سطور

شاعرة وأكاديمية أردنية، تعمل في الجامعة الأردنية برتبة أستاذ. صدر لها:

- نصفها ليلىك: ديوان شعر 2006، وزارة الثقافة، عمان.
- دوائر الطين: ديوان شعر، 1999، دار الحوار، اللاذقية.
- أشبه أحلامها: ديوان شعر، 2010، دار أزمنة، عمان.
- أسفل النهر: ديوان شعر، 2014، وزارة الثقافة، عمان.
- غُرْفُ علوية: ديوان شعر، 2019، الدار الأهلية، عمان.
- حياتي ذاكرة والكتابة نسيانها، مختارات شعرية، 2020، دار العائدون للنشر، عمان.
- السيدة مارتا أولي: رواية مترجمة عن الإنجليزية للكاتبة النرويجية سيجريد أوندرست، 2021، الدار الأهلية للنشر، عمان.
- كتاب نقدي يصدر قريبا عن وزارة الثقافة بعنوان: أمجد ناصر وقصيدة الشر.
- وهناك عدد من المؤلفات النقدية تحت الطبع.
- تُرجم شعرها إلى الفرنسية والسويدية والانجليزية.

البريد الإلكتروني: [mahaautoom@yahoo.com](mailto:mahaautoom@yahoo.com)

للاطلاع على قائمة منشورات وأخبار الوزارة  
يُرجى زيارة العناوين التالية :



موقع وزارة الثقافة الإلكتروني  
[www.culture.gov.jo](http://www.culture.gov.jo)



رابط صفحة وزارة الثقافة على الفيس بوك  
[www.facebook.com/culture.gov.jo](http://www.facebook.com/culture.gov.jo)